



**HAL**  
open science

# Iconoplasmie. Chemin faisant en compagnie de Jacques Derrida et Gene Tierney

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Iconoplasmie. Chemin faisant en compagnie de Jacques Derrida et Gene Tierney. Débordements, 2015. hal-03337313

**HAL Id: hal-03337313**

**<https://amu.hal.science/hal-03337313>**

Submitted on 7 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

# ICONOPLASMIE

CHEMIN FAISANT EN COMPAGNIE DE JACQUES DERRIDA ET GENE TIERNEY...

écrit par [Jean-Michel Durafour](#)  
le 12 avril 2015

Le cinéma a affaire aux fantômes pour des raisons plurielles sur lesquelles on a déjà sans doute trop écrit : technique (projection lumineuse, toile blanche, hors-champ [1], fondus enchaînés, images translucides et réversibles de la pellicule), généalogie (fantasmagories de Robertson, spectres vivants de Robert-Houdin [2] ; toute la lanterne magique : « À peine y introduisez-vous le flambeau, qu'aussitôt les images les plus variées se peignent sur la muraille ; et lors même que tout cela ne serait que fantômes qui passent, encore ces fantômes font-ils notre bonheur [3]... »), poétique (les vies à l'écran meurent et ressuscitent à chaque séance : « éternels re-morts du cinéma [4] »), et peut-être avant tout iconicité, par l'enregistrement des corps, traces, vestiges, empreintes, et non leur simple représentation par contumace (la trace indicielle : « L'histoire du cinéma est faite à ce jour davantage de morts qui survivent en images (et en sons pour les plus privilégiés d'entre eux) que de vivants, si je puis dire, en exercice. [...] L'utopie du cinéma est de nous faire rencontrer des morts qui reviennent, vivants, sous nos yeux, sur l'écran qui fixe nos yeux autant que nous le fixons [5] »). Et d'autres raisons probablement encore. « Le royaume des morts est aussi étendu que les capacités d'archivage et de transmission d'une culture donnée [6]. »

Ceci étant posé, je repartirai de cette antienne à mon tour (elle a connu des hauts et des bas ; elle a évidemment ses objecteurs), il faut bien accepter que tout cela *revienne* inlassablement. Ainsi, sous la plume de Jacques Derrida, qui ne se sera principalement intéressé au cinéma que lorsqu'il s'y

Récemment publiés  
dans Recherche:

[De la réécriture chez \(...\)](#)  
[Cinéma et papillons \(...\)](#)

[Le sertão au cœur du \(...\)](#)  
[Pour une éthique des \(...\)](#)  
[Qui a peur de la Théorie Trump : An American \(...\)](#)  
[La vie dans les plis Comment filmes-tu ?](#)

[Le Partage de la douleur, Métastases](#)

est trouvé personnellement impliqué par filmage (par Ken McMullen : *Ghost Dance*, par Safaa Fathy : *D'ailleurs Derrida/Tourner les mots*, par Jean-Christophe Rosé avec Bernard Stiegler : *Jacques Derrida/Échographies – de la télévision...*) [7], mais pas seulement (*Poétique et politique du témoignage*) – et dont la suite sera un peu comme une sorte de long dépliement dans le cinéma de fiction :

*Le cinéma peut mettre en scène la fantomalité presque frontalement, certes, comme une tradition du cinéma fantastique, les films de vampires ou de revenants, certaines œuvres d'Hitchcock... Il faut distinguer cela de la structure de part en part spectrale de l'image cinématographique [8].*

Toute *anthologie du cinéma* – et tout y passe, ou presque, par spectrologie : comédie, comédie romantique, romance, fantastique, horreur... – pointerait aussi, par un saut du circonstanciel (tel fantôme dans tel film) au définitionnel, une anagrammatique *hantologie du cinéma*, spectre à l'image ou pas, car le cinéma « pèse son poids de fantômes [9] ». C'est même son ancêtre, le Cinématographe, qui a largement contribué à *revigorer* les fantômes à une époque où la littérature ne commençait plus à les prendre trop au sérieux dans une optique plus ou moins décorative d'altération de l'imaginaire romantique (parodique : Wilde, scientifique : Verne).



J. L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir (The Ghost and Mrs. Muir, 1947)* / Ken McMullen, *Ghost Dance (1983)*

### « ... la fantomalité... »

En 1993, Derrida (je n'en suis nullement spécialiste : j'élabore comme une sorte de *plastique* autour de ce nom...) forge dans *Spectres de Marx* l'opérateur « hantologie » pour désigner la logique de l'événement tel que les images et les discours médiatiques

caractéristiques de notre époque contemporaine, cinéma, télécommunications, en ont « accentué et accéléré [10] » l'expérience – « la question de l'événement comme question du fantôme : [...] qu'est-ce que l'*effectivité* ou la *présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre [11] ? » Le nouveau pouvoir médiatique

*... est un pouvoir, un ensemble différencié de pouvoirs qu'on ne peut analyser et éventuellement combattre, soutenir ici, attaquer là, sans tenir compte de tant d'effets spectraux, de la nouvelle vitesse d'apparition (entendons ce mot au sens fantomatique) du simulacre, de l'image synthétique ou prothétique, de l'événement virtuel, du cyberspace et de l'arraisonnement, des appropriations ou spéculations qui déploient aujourd'hui des puissances inouïes [12].*

Notre époque a disqualifié *l'ontologie* (avec ses substances, ses présences : il n'y a de changement que sur fond de *ce qui ne change pas*, de ce à quoi *rien* n'arrive), « hanter ne veut pas dire être présent [13] », car les télé-technologies, avec le nouveau rapport au monde qu'elles impliquent – rien ne vient depuis démentir – ne traitent pas ce qui est, étant, apparences, et ainsi de suite, mais *ce qui arrive*, ce qui se met devant la vue (*phainestai*), l'apparition : le lointain surgissant en proche, l'absent figuré en présent, le mort exposé en vif. Les télé-technologies ne l'inventent pas mais explicitent qu'il n'y a pas d'être en dehors de l'événement et du revenant. L'événement, c'est ce qui survient, ce qui surgit de (*ex/venire*) ; et ce qui vient, c'est toujours ce qui revient : revenir ne veut pas dire autre chose qu'un venir-une-seconde-fois (par préfixe : *re/venire*) *revenant* à un venir-pour-la-première-fois (on décompose alors autrement : *res/venire* – de *res* : la chose ; venir à la chose, venir dans le monde) : « Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme [14]. »

Le fantôme, ni vivant ni mort, ni hallucination ni perception (ce qui hante : ce qui est *entre*), ne revient jamais, ne bégaie ni ne radote rien, il est un événement *premier du mort*, sans antécédent. Le mort peut bien revenir, mais le revenant, lui, ne revient pas : *il vient. Il vient d'un revenir qui revient à un venir*. Le fantôme, en tant qu'étant, est toujours une première fois. Il arrive, imprévisible, et est ce qui s'archive de ce qui arrive dans

le même temps (l'archive est une « quasi-machine » spectrale d'itérabilité [15]), « mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la forme de la présence [16] » : 1/ toute présence actuelle, sur fond de monde et de temps, est hantée par d'autres, antérieures, dont les traces se conservent, qui la doublent, la dédoublent, par lesquelles chaque présence s'imprésente ; 2/ le fantôme, à parler strictement, n'est jamais là, « il n'y a pas de *Dasein* du spectre, mais il n'y a pas de *Dasein* sans l'inquiétante étrangeté, sans l'étrange familiarité (*Unheimlichkeit*) de quelque spectre [17] ». L'événement, à l'instar du fantôme, n'a pas de consistance ni de signification hors son apparition disparaissante, « l'irruption de la signification et la possibilité de sa répétition [18] ». Comme le dit joliment John D. Caputo : « L'événement épouvante l'être [19]. »

Toute image est une trace fantomale ; *imago* : d'abord le portrait du défunt puis la ressemblance, le reflet et aussi l'ombre des morts. Le cinéma, malgré l'*in-praesentia* irréductible de son mode de production analogique par enregistrement photographique – le cinéma est « une certaine alliance du document avec le simulacre [20] » – a multiplié la faculté spectralisante par exponentielle. Ou mieux : précisément *en raison* de cet *in-praesentia* référentiel : il a, au passage, déconnecté le spectre du passé, de la mort objective, des manoirs gothiques surannés (la leçon est d'abord marxienne : le spectre est tourné vers l'avant), et muté la figure par un développement nucléaire, dont n'avons pas fini de croiser les conséquences : *nous sommes déjà des spectres*. « Et ce merveilleux Cinématographe, qui nous rend le spectre des vivants [admirons ce verbe derridien par anticipation [21] ; Claretie n'écrit pas *donne*], nous donnera-t-il, en nous permettant d'en conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers êtres disparus [22] ? »

(En revanche, pour Derrida, la photographie, si elle a affaire par principe au fantôme en tant qu'image, n'a rien à voir de spécial avec le fantôme, ne fait rien du fantôme, n'est pas un *art du fantôme*. Elle se tient tout entière du côté de la peinture [je reviens sur la peinture plus loin]. Pour qu'il y ait fantôme, il faut qu'il y ait revenance, c'est-à-dire répétition : de photogrammes, de figures, de temps, etc. « Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture. [...] À partir du moment où la première perception d'une image est liée à

une structure de reproduction, on a affaire à du fantomatique [23] » [il faut entendre « reproduction » ici comme un synonyme de « répétition » et non comme mode d'enregistrement indiciel de l'image, auquel cas cinéma et photographie l'auraient *en commun*]. Le cinéma partage la prérogative spectrale avec le téléphone ou le phonographe : c'était déjà le principe de *La Voix de son maître* de Francis Barraud – « la voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique [24] ». On peut ajouter qu'il faut qu'il y ait *chevauchement* d'un photogramme par un autre, surimpression, comme cela se passe dans l'expérience de la *projection*, où une image est *remplacée* par une autre, contrairement à la *pellicule* où les images se succèdent *linéairement*, sans enchaîner les unes sur les autres, sans jamais se superposer les unes aux autres et qui tombe, dans sa matérialité, du côté de la photographie : film-projection et film-pellicule ne sont *pas la même chose* [25]. – Pour en revenir à la photographie, rien n'est plus étranger à l'économie derridienne des images et des fantômes que d'en affirmer *déjà* « un processus de fantomisation des corps [26] » [à quoi le cinéma projeté ne ferait ainsi qu'ajouter le mouvement recomposé comme annulant le marbre mortuaire des photogrammes : mais le cinéma n'est précisément pas de la photographie animée]. On peut toutefois remarquer que les propos de Derrida, s'agissant de la photographie, varient quelque peu de texte en texte et peuvent paraître, dans certaines occurrences, nettement moins opposés à l'idée d'une revenance photographique. Ainsi peut-on lire dans « Les morts de Roland Barthes » [1981] que la photographie « implique ce “retour du mort” dans la structure même de son image et du phénomène de son image [27] ».)

Derrida parle en outre, s'agissant de ce que la répétition puisse ne pas se produire à l'identique (c'est même ce qui arrive la plupart du temps), « question de l'événement »/« question du fantôme », de « restance de la trace [28] ». « La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure [29]. » « Restance », « survivance », « trace », « fantôme » : autant de termes pour dire toujours, mais autrement, la grande affaire de la philosophie derridienne : la « différance » (dans la « survie », au contraire, la conservation se fait toujours à l'identique). « Il y a de la différance (avec un “a”) dès qu'il y a de la trace vivante, un rapport vie/mort, ou présence/absence [30]. » Je n'ai nullement l'intention de

m'aventurer trop avant dans l'examen de ce nom qui n'en est pas un et qui m'entraînerait beaucoup trop loin. Je précise juste un ou deux points. La différence est « ce qui rend possible la présentation de l'être-présent » et qui, à ce titre, n'est jamais présente elle-même, « ne relève d'aucune catégorie de l'étant, qu'il soit présent ou absent [31] ». Ce que la différence remet en cause, c'est la détermination de l'être sous la modalité de la présence (c'est l'ontologie de tout à l'heure) [32]. C'est par la restance que l'événement surgit dans la répétition, d'abord des mots pour le nommer, c'est-à-dire le percevoir, en ce qu'elle en altère la marque par ce qui est irréductible à des schémas convenus ou prévisibles (interprétation, loi morale, transaction mimétique, etc.).

Le fantôme est un revenant parce qu'il est un restant. « Restant » ne veut pas dire qu'on ne part pas (il y a départ, partition, faire-part : mort), ni qu'on reste (le fantôme *n'est pas là*), mais qu'on est « itérable » (l'« itérabilité » : répéter, c'est faire revenir l'imprévisible) : le fantôme introduit du passé dans le présent par une différence faisant absolument événement, c'est-à-dire déchirure, percée, dans le régime de l'étant. Le corps fantomal est ce qui ne peut avoir de présent qu'en tant qu'il s'accompagne de soi-même en tant que pur passé (le fantôme est aussi une mélancolie). Dès le dessin, l'image, qui n'est pas un objet mais une trace, *met à mort son modèle* pour dire sa propre origine moins comme ce qui reste sauf en elle (simple « survie », permanence immobile), que comme restance, c'est-à-dire comme spectre. Le fantôme n'a rien à voir avec l'après-vie : *le fantôme est toujours le commencement, un commencement qui commence par revenir*. Telle est la raison pour laquelle, passé pointant dans le tissu du présent (n'était-ce pas déjà la définition bergsonienne de l'attention perceptive ?), « le spectre, c'est l'avenir, il est toujours à venir [33] ». Il est, pour parler comme Georges Didi-Huberman, une « composition d'anachronismes [34] ».

**« ... la fantomalité presque frontalement / la structure de part en part spectrale de l'image cinématographique... »**

Jusqu'à présent : fantôme, spectre, revenant – nous avons un peu mélangé tous les mots. Il est temps d'introduire quelques distinctions essentielles de figures (je me limite aux fantômes occidentaux sans rien préjuger

des autres).

À compter du début des années 1970, la philosophie derridienne sera de plus en plus préoccupée par les fantômes parce que de plus en plus orientée vers la question du deuil. « La logique spectrale envahit tout, partout où se croisent, c'est-à-dire partout, le travail du deuil et la *tekhne* des images [35]. » Quant au cinéma, « mémoire spectrale, [il] est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié [36]. »

« Deuil » est, à suivre un peu l'étymologie, la réflexion de l'ancien français *duel* (la douleur, l'affliction) – lui-même venu du bas latin *dolus* (donnant aussi *dol*, puis *doloir*, *doléance*, et ainsi de suite). Mais on lit également en ce vieux *duel*, qui *reste* écrit dans notre deuil, à la fois présent et absent, le combat singulier entre deux opposants pour réparation (*duellum* : *duo/bellum*) : le deuil, en effet, n'est-il pas face-à-face entre moi, qui *reste-vivant*, et l'autre, dont la mort m'accable, qui meurt, qui *meurt-restant* ? À partir de là, de deux choses l'une. Ou bien l'on parvient à « faire son deuil », comme le veut l'expression courante, faire le deuil sien, du moi avec de l'autre : la psychanalyse (d'abord ferenczienne) appelle cela « l'introjection ». Mais c'est aussi le comble de l'infidélité, qui absorbe l'autre dans le Moi apaisé, qui oublie, qui *relève le mort*. Ou bien l'autre reste présent tel quel au sein du Moi, c'est le deuil impossible, « l'incorporation » (à laquelle s'intéressent surtout les psychanalystes Abraham et Torok, qui influencent tout particulièrement Derrida [37]), l'autre est un objet étranger, un *secret* enfoui, qui vient me *hanter* (mot freudien) depuis la « crypte », l'enclave où il a élu domicile dans le Moi (crypte et fantôme sont distincts) : mais il est aussi perdu, devenu relique, simulacre d'amour. Telle est l'aporie du deuil : comment rester fidèle à la mémoire du mort tout en faisant son deuil ? Tout deuil est un échec. Il faut faire son « deuil du deuil [38] ».

À ces deux régimes du deuil répondent autant de figures du *mort-restant*. Le second cas correspond au *revenant* au sens propre : le mort qui fait retour. Le premier, au *spectre*, que Derrida assimile tardivement au *fantôme* (« Je tiens de plus en plus à cette distinction entre *spectre* et *fantôme* d'une part, *revenant* d'autre part [39] ») : le mort surmonté dans le Moi n'agit plus qu'à titre d'image ou de fantasme, de spectacle imaginaire. S'il ne différencie pas encore les deux dans

*Spectres de Marx* (« Question de répétition : un spectre est toujours un revenant [40] »), Derrida est très explicite par la suite sur la différence de l'un à l'autre, notamment dans *Échographies – de la télévision* (1996) [41] et dans *De quoi demain...* (2001) : 1/ le spectre, on le voit, il est visible et invisible, il « participe du visible [42] », il est visible même s'« il n'est pas présent, lui-même, en chair et en os [43] » (on ne peut pas le toucher), il apparaît dans une lumière (le spectre, c'est peut-être, dans l'imaginaire, un linceul blanc, mais c'est aussi la décomposition optique de la lumière blanche – le spectre, c'est la couleur), c'est *l'ectoplasme*, la « chose façonnée » (*plasma*) tournée vers « le dehors » (*ecto*), c'est l'éclat (Mallarmé, Nerval [44]) ; 2/ le revenant, pour sa part, on ne le voit pas du tout, on ne le voit pas venir, il est la « structure phénoménale de ce qui disparaît [45] », le regard ne peut le dominer : il vient verticalement d'endessous ou de très haut, ou par derrière, de l'ailleurs du champ phénoménal, et en ce sens, « singularité comme telle impliquant la répétition [46] », correspond plus à l'événement (imprévisible) que le spectre : « Penser ensemble l'événement et la hantise, ce serait donc penser le revenant plutôt que le spectre ou le fantôme [47] ». Faut-il alors faire fi de tout ce qui a été vu jusqu'à présent ? Derrida se contredirait-il (« la question de l'événement comme question du fantôme ») ? Évidemment non. Seule possibilité : *la revenance doit s'entendre encore comme une forme de la fantomaticité.*

(On peut juger rapidement de ce qui sépare la revenance derridienne de la survivance warburgienne [*l'Atlas Mnémosyne*, cette « histoire de fantômes pour grandes personnes [48] »] : cette dernière exige que *soit reconnue* dans l'image présente, à la fois fossile anthropologique et métamorphose dynamique, la formule visuelle qui survit dans ses transformations – « ténacité temporelle des formes, mais traversée par le discontinu des fractures, des séismes, des tectoniques de plaques [49] ».)

Suggestion : je crois qu'on ne peut prolonger la distinction entre spectre et revenant dans le cinéma qu'en *la dédoublant*. (Pour Derrida, la spectralité du cinéma tient structurellement à ses liens avec *la psychanalyse* [souvenir benjaminien [50]], hantise, « inquiétante étrangeté », que la théorie du cinéma a longuement développés par elle-même : Metz, Kuntzel, Bellour [51]... Le propre de l'inconscient, c'est précisément d'exister sans être présent, c'est-à-dire conscient ; il ne se fait connaître que par des traces

différées ; tout comme le fantôme, l'inconscient est « un "passé" qui n'a jamais été présent et qui ne le sera jamais [52] »..)

1/ Tout d'abord, la manière la plus lisible : d'un côté, nous avons le spectre, il y en a image, il agit malgré tout dans quelque visibilité ; d'un autre côté, nos yeux seuls ne suffisent pas à voir le revenant, où nous le voyons trop tard, quand il vient sur nous, et que *voir* n'est déjà plus perception adéquate. Nous : c'est-à-dire généralement à la fois le, ou la, protagoniste et le spectateur. Cette première extension est aisément intelligible. Un spectre, c'est par exemple le fantôme du capitaine Daniel Gregg dans *L'Aventure de Mme Muir* de Joseph L. Mankiewicz [53], dans le genre « homme tel qu'il était vivant », ou la vieille femme de *Shining* de Stanley Kubrick, dans le macabre [Fig. I]. En revanche, celui de *Mama* d'Andrés Muschietti, qui ne peut être vu, dans la fiction comme dans la salle, que grâce au flash d'un appareil photographique (à la vidéosurveillance dans *Dark Water*, à la caméra thermique dans *Les Revenants...*), ou le fantôme invisible (caresse d'un sein) – solution limite de l'image – de *L'Emprise* de Sidney J. Furie, sont des revenants [Fig. II].



**Fig. I : J.L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947) / Stanley Kubrick, *Shining* (*The Shining*, 1980)**



**Fig. II : Andrés Muschietti, *Mama* (2013) / Sidney J. Furie, *L'Emprise* (*The Entity*, 1982)**

2/ La distinction entre spectre et revenant intervient également au cinéma *d'une façon tout à fait antipodale et beaucoup plus paradoxale* – c'est une des raisons premières, si ce n'est la raison principale, de la très grande richesse du motif. Le cinéma – au moins analogique – est génétiquement voué aux revenants

parce qu'il fait revenir les traces des autres (les corps sur l'écran), auxquelles nous croyons par la suspension de notre jugement critique (hypnose, identification et ainsi de suite). C'est l'enregistrement de ce que furent, ou sont encore s'ils ne sont pas présentement morts (mais la mort est inscrite comme destin dès leur emprise d'image photographique : « La photographie me dit la mort au futur [54] »), d'autres êtres humains dans leur corps temporel. Toute figure humaine à l'écran est une revenance. Maintenant, on voit aussi qu'il y a des fables dans lesquelles on rencontre des revenants, narrativement parlant, adaptations de texte littéraire ou non. Lucy Muir peut *toucher* le fantôme du capitaine Gregg : aussi n'est-il pas absolument convaincant d'y voir un spectre. L'entité *qui y apparaît en être humain*, c'est-à-dire qui se montre au protagoniste vivant, et incidemment au spectateur, comme n'importe quel corps de cinéma au spectateur dans la salle, c'est cela qui correspond, dans un second registre cinématographique, et contrairement à ce que j'avais proposé dans le premier point, au revenant derridien : c'est le fantôme qu'on ne voit pas venir *comme tel* (*Pandora, Histoire de Marie et de Julien*) [Fig. III]. C'est qu'il faut ajuster, le cinéma étant une économie visuelle d'apparition : le revenant, *on ne le voit pas* parce qu'il a tous les aspects d'un homme ou d'une femme vivant(e), seulement plus ou moins altérés. Dans la suite, je ferai du fantôme de Mme Muir, selon l'angle d'analyse retenu, un spectre ou un revenant.

En revanche, j'appellerai spectre au cinéma tout ce qui appartient à ce que nous avons vu en débutant : la « poétique technique du cinéma [55] ». Comme pour le revenant, on le rencontre dans les récits à fantômes quand une « relève » optique vient détraquer le corps humain du fantôme (*La Charrette fantôme, La Chute de la maison Usher*) : le spectre est visible *mais pas tangible* [Fig. IV] ; mais c'est aussi tout le cinéma qui y est engagé dans la mesure où l'image ne fait que pas que reconduire le visible et compose, par des jeux de registres de visibilité et d'invisibilité (surimpression, hors-champ, vitesse de défilement, défiguration, métamorphoses, etc.), des événements d'images.



**Fig. III : Albert Lewin, *Pandora (Pandora and the Flying Dutchman, 1951)* / Jacques Rivette, *Histoire de Marie et de Julien (2003)***



**Fig. IV : Victor Sjöström, *La Charrette fantôme (Körkarlen, 1921)* / Manoel de Oliveira, *L'Étrange Affaire Angelica (O estranho caso de Angélica, 2010)***

Que le spectre ou le revenant concernent tout le cinéma, et pas seulement les films avec des fantômes (Derrida appelle cela des « greffes de spectralité [56] »), ne veut pas dire que tout revenant ou spectre à l'écran soit une image *du* cinéma dans le film : il faut se débarrasser du tic de voir mécaniquement du « méta-cinéma » partout. En revanche, il est vrai que les fantômes de cinéma qui me semblent les plus intéressants sont ceux qui nous disent quelque chose des puissances des percepts esthétiques spectralisantes du cinéma. L'un des plus beaux exemples se trouve à nouveau dans *L'Aventure de Mme Muir* au moment de la première apparition du fantôme du capitaine Gregg [Fig.V].



**Fig. V : J.L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir (The Ghost and Mrs. Muir, 1947)***

Le revenant suinte littéralement de la caméra, le secret qu'est le revenant est *sécrété* : son corps (celui aussi de l'acteur) entre à l'image, sans coupe, sans accroc, en amorce par l'avant du champ, c'est-à-dire depuis le lieu de son instance fabricante, comme un *épanchement d'appareil* [57]. On aura noté qu'au départ, le champ personnalisé nous *pré-vient* : nous sommes, nous spectateurs, dans la même situation que Lucy, c'est notre situation devant le fantôme (et il fallait tout cette astuce de cinéma pour y tenir) : *on ne voit jamais un fantôme la première fois*. Le fantôme nous sort par les yeux.

Dans *Force de loi*, Derrida ne connecte-t-il pas explicitement la trace hantologique sur le remplacement de l'ontologie (nous connaissons déjà) et, surtout, troisième et nouveau terme, de la représentation mimétique, en parlant d'une « quasi-logique du fantôme qu'il faudrait substituer, parce qu'elle est plus forte qu'elle, à une logique ontologique de la présence, de l'absence ou de la re-présentation [58] » ? Le fantôme, c'est justement toute la complexité de la représentation : entre copie et modèle, visible et invisible, même et autre, figuration et déformation.

## iconoplasmie

Je le redis : on a déjà beaucoup écrit sur les fantômes du cinéma (je pense à Jean-Louis Leutrat : ... cette belle comparaison du cinéma, où le contenu d'une bobine passe dans l'autre, comme d'une machine à transfusion [59]), on y trouve le meilleur et le moins bon, et je n'ai ici qu'une intention : y ajouter très modestement dans le genre d'un geste analytique pour lequel je propose aujourd'hui le terme de travail d'iconoplasmie (en me limitant aux fantômes occidentaux).

En quoi consiste l'iconoplasmie, quel genre de discours sur les fantômes, dans leurs différents types, est l'iconoplasmie ? Le mot, on l'aura reconnu sans doute, est formé de deux autres : iconographie et ectoplasme ; et vraisemblablement aussi un peu d'iconoclasme : il faudra ouvrir l'image. Par « iconographie », j'entends très classiquement *l'examen des mutations de sens des formules représentatives* (Warburg, Panofsky). L'iconoplasmie consiste donc à *chercher le fantôme* dans la noix de l'image, sous les formules visuelles, l'image filmique étant de toutes les images la plus « plasmatrice » (Epstein) [60]. Mais en lui appliquant un paradigme derridien, c'est-à-dire chercher dans l'image ce qui se laisse mal (spectre) ou pas du tout voir (revenant), ce qui *transgresse le visible*. Ici, en l'occurrence, par un effet de mise en abyme peut-être, et pour réduire le champ des études, chercher le fantôme dans des représentations de fantômes : donc aussi le provoquer, l'agacer. Lautréamont : « Le fantôme se moque de moi : il m'aide à chercher son propre corps [61]. »

On pourrait le faire en peinture. D'emblée n'a-t-elle pas pour origine *l'ombre* (Plin l'Ancien [62]), dont les peintres auront fait abondantes versions (Vasari, Murillo [Fig. VI]), et Poussin dont *l'Et in Arcadia ego* [Fig. VII] la met autrement en scène autour d'une tombe : « Les *Bergers*

*d'Arcadie* raconte moins une histoire qu'il ne raconte la représentation de l'histoire dans sa double relation à l'écriture et à la mort [63] » ? Jusques aussi quelques caprices qui reviennent sans doute trop à l'œil du spectateur (*Servante habillant des enfants* de Dumesnil, et cette robe qui tombe étrangement, ou plutôt ne tombe pas, semble recouvrir un corps spectral invisible assis [Fig. VIII]...), mais qui constituent aussi les tentatives les plus radicales dans l'histoire de la peinture finalement assez timide (illustrative) en matière de fantômes (et entre les deux, tant d'intermédiaires plus ou moins intéressants, mais avec toujours ce fait de peinture, à quoi qu'on ait affaire, que les figures peintes pensent « l'instabilité spécifique de la figure humaine [64] »).



**Fig. VI : Bartolomé Esteban Murillo, *L'Origine de la peinture*, 1660-1665**

**Huile sur toile, 115 x 169 cm, Muzeul National de Artă al României, Bucarest**



**Fig. VII : Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1638-1640**

**Huile sur toile, 85 x 121 cm, Musée du Louvre, Paris**



**Fig. VIII : Pierre-Louis Dumesnil, *Servante habillant des enfants*, 1730 (détail)**

**Huile sur toile, dimensions non précisées, Musée Carnavalet, Paris**

On l'a déjà rencontré : non plus que la photographie, la peinture n'est un « art du fantôme ». Au vrai, elle ne sait pas trop quoi en faire : sa structure d'image unique et fixe n'est guère accueillante pour la revenance. On ne peut pas voir le fantôme en peinture. Cela étant, s'il n'y a pas d'art pictural du fantôme, il peut y avoir en peinture des *histoires de fantômes*. Ainsi Derrida écrit-il, à propos des *Vieux Souliers aux lacets* (1886) de Van Gogh [Fig. IX], contre Antonin Artaud (*Van Gogh, le suicidé de la société*), que « nous avons bien là une histoire de fantômes [65] » : « Pour faire revenir des fantômes ? Pour les empêcher au contraire de revenir ? Ces souliers se mettent à ressembler aussi à un membre-fantôme [66] » (Magritte ne s'y est pas trompé avec son *Modèle rouge* [Fig. X]).



**Fig. IX : Vincent Van Gogh, *Vieux Souliers aux lacets*,  
1886  
Huile sur toile, 37.5 x 45 cm, Van Gogh Museum,  
Amsterdam**

**Fig. X : René Magritte, *La Modèle rouge*, 1935  
Huile sur toile, 56 x 46 cm, Musée national d'art  
moderne, Paris**

Mais je voudrais m'orienter dans deux autres directions de transgression du visible par « plasmaticité » du fantôme, c'est-à-dire par action du fantôme dans l'image. La peinture n'en sera pas totalement absente.

### **entendre le fantôme : « ... mettre en scène... »**

On se souvient que Derrida, dans *Spectres de Marx*, avait parlé à propos de la spectralité des nouvelles images médiatiques de – je cite – « puissances inouïes [67] ». Ce dernier adjectif, à *mes yeux*, est essentiel absolument. Dans l'un de ses premiers livres, *La Voix et le phénomène* (1967), sur la *phonè* comme auto-affection pure dans la phénoménologie husserlienne, notre philosophe, pas encore accaparé par les fantômes, avait défini la voix comme « chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – *de s'entendre* – en l'absence du monde [68] ».

Très tôt, dès le texte fondateur de Pline le Jeune, le fantôme, encore sans voix (les ululements, grognements, gémissements, cris, etc., viendront ensuite : *la voix nue*, brute, sans langage, sans mise en formes, sans représentation), est cependant accompagné de son bruit de chaînes (correspondance avec son ami Sura) :

*Dans le silence de la nuit, un bruit de fer se faisait entendre et si l'on tendait l'oreille, des grincements de chaînes vous parvenaient d'abord de loin, puis de plus*

*près. Ensuite le spectre apparaissait : c'était un vieillard émacié, revêtu de haillons de deuil, il avait la barbe longue et les cheveux hirsutes ; il portait des fers aux pieds et agitait ses mains chargées de chaînes [69].*

Mieux, le fantôme est *devancé* par ses bruits. *On commence par l'entendre* avant que de le voir. En un poème intitulé « Chat noir », Rilke écrit : « Un fantôme c'est encore comme un lieu / Où ton regard se heurte en produisant un son [70]. »

Dans *La Chute de la maison Usher* d'Epstein [Fig. XI], quand sa femme sort de la tombe, Roderick – nous la voyons, pas lui : il est assis dans la grande salle de son manoir – s'exclame par l'écriture de l'intertitre : « Oui, j'entends. J'ai entendu depuis longtemps. Depuis le premier jour... » C'est-à-dire depuis la première fois, depuis l'événement. *J'entends depuis le fantôme.*



**Fig. XI : Jean Epstein, *La Chute de la maison Usher* (1928)**

Est-il tout à fait fortuit qu'Edison, qui a cherché dès le début à augmenter l'image photographiquement animé par le son, à synchroniser l'une et l'autre, qui même ne voyait cette image que dans un processus d'amélioration de l'enregistrement sonore, le phonographe (« moyens de communication-expression, qui suscitent des fantômes sur notre route et nous dévient vers des affects incoordonnées, hors coordonnées (les lettres, le téléphone, la radio, tous les "parlophones" et cinématographes imaginables) [71] »), se soit aussi consacré au soir de sa vie, après le décès de son plus proche collaborateur, William Walter Dinwiddie, à toute une théorie anti-spiritiste de la vie après la mort, assimilée à

la survie des cellules (si le fantôme a des chaînes, n'est-ce pas aussi parce qu'il est avant tout *en cellules* ?) et ait inventé une machine pour dialoguer avec les morts (le « nécrophone [72] », et peut-être, comme il l'espère, prouver la survie personnelle, au-delà de la seule indestructibilité des « unités-vie [73] », par « la communication que ces unités désirent nous transmettre [74] »...)?

Au cinéma, amplifiant la littérature (Hoffmann), mais peut-être plus paradoxalement pour ce qui donne a priori d'abord à voir, le fantôme est originellement ouï. Dès le muet, de toute façon riche de mille sons [75]. L'« audio-vision [76] » du cinéma, plus que tout autre image ou spectacle, met en avant le fantôme comme ce qui nous confronte, avec ses frappes, ses vagissements, ses marmonnements (esprits frappeurs, pleureurs, ricaneurs : *La Maison du diable, Poltergeist, Conjuring...*) – autre chose serait encore l'immanquable accompagnement sonore extradiégétique bruitiste, saturé, réverbéré... –, au fait que, si la perception est muette (Austin [77]), le sensible n'est pas sans bruit, ne se réduit pas au « sous-entendu » dont parle Merleau-Ponty [78]. Je suis ici les propositions de Jocelyn Benoist, qui retient d'Emmanuel Levinas (« Parole et silence ») l'idée que le bruit dérange, que le son d'une manière générale est rupture, non pas seulement dans le spectacle, entre le vu et l'entendu, mais *avec le spectacle* : les sons ne représentent ni n'imitent rien. Le bruit – le son dans son économie la plus pure (sans langage, sans concept) – n'est pas formalisé par le régime de la manifestation : il est l'étranger à moi comme tel (ce que révèle notamment l'étrangeté de s'entendre) [79].

Je le formule ainsi par rapport au sujet qui m'occupe (et qui n'est celui, cela va sans dire, ni de Levinas ni de Benoist) : *fantôme et son disent le même événement*. Le paradigme du fantôme est sonore. Souvenons-nous : le fantôme n'est jamais là ; ou encore : le cinéma partage les fantômes avec le téléphone mais pas avec la photographie. On voit le spectre parce qu'il projette du visible comme on peut entendre un objet de loin, sans qu'il soit là, avec nous, à portée de la main, dans le même espace que nous. Le fantôme *dénote* parce qu'il est *la*.

C'est par le son que le fantôme se singularise comme tel. Le fantôme est un son qui se laisse voir. Je ne veux nullement dire qu'il y faudrait jouer le sonore *contre* le

visible : le spectre hante visiblement ; dire qu'on ne peut pas voir le revenant, c'est encore le définir par rapport à la question de la visibilité. Mais le fantôme se tient entre le vu et l'entendu. Ne pourrait-on pas *voir* le cinéma comme un art du son qu'un concours de circonstances techniques aurait d'abord *rendu* muet ?

Outre les mugissements et autres sons effrayants qui annoncent le fantôme pour des raisons de montée en suspens de bien des films fantastiques, et qui sans doute cachent trop la vérité phénoménale sous des ressorts narratifs, cela est également tout à fait patent dans *L'Aventure de Mme Muir*, d'un tout autre registre, où les premières paroles prononcées par le capitaine Gregg, encore « hors » champ (dans l'ombre d'un coin pas éclairé : il faudrait plutôt le dire *fors-champ/for-champ*), le sont par Rex Harrison sur un ton caverneux et réverbéré trop marqué, trop incarné (mais c'est un « revenant en corps [80] ») – « *Light the candle !* » (deux fois : il faut *répéter* pour être entendu) –, le cliché de la voix dite justement d'outre-tombe (« Les enfants s'épouvantent les uns les autres [...] en s'agitant et en imitant de leur mieux la voix rauque et lugubre d'un fantôme qu'ils contrefont [81] »), alors que pas du tout le reste de ce que son personnage dira par la suite (le ton sera celui d'un être humain ordinaire à la voix juste un peu rude) : si ce que nous verrons à l'écran est une figure qu'il nous sera impossible de distinguer *visuellement*, par le corps, d'un homme bel et bien vivant, c'est la voix qui nous en avertit : ici vient un fantôme [82].

Être son : autrement dit voir. Cet extrait montre aussi parfaitement que, en tant qu'il *s'entend* d'abord, le fantôme commence par *me voir*. Il me voit avant que je le voie. Le fait que je commence par entendre le fantôme, avant de le voir, s'accompagne du fait qu'il me voit le premier (champ personnalisé, caméra mobile, etc.). Si le revenant ne se voit pas, si nous voyons que nous ne le voyons pas ; que le spectre peut être à la fois visible et invisible, d'une visibilité *blanche*, c'est parce que c'est moins nous qui les voyons qu'eux qui nous regardent. La hantise est une visitation et la visite revient, par étymologie, à venir voir souvent (*visitare, visere* [83]). Derrida, dans *Spectres de Marx*, parle à ce propos d'« effet de visièrre [84] », et il ajoute presque à l'autre bout du livre : « Dissymétrie vertigineuse : la technique pour avoir des visions, pour *voir* des fantômes, est en vérité une technique pour *se faire voir* par les fantômes [85]. » Et entre les deux : « De l'autre côté de

l'œil, *effet de visière*, [le fantôme] nous regarde avant même que nous *le* voyions ou que nous ne voyions tout court [86]. »

Soit à nouveau la scène où Mme Muir va se retrouver nez-à-nez avec le fantôme du capitaine pour la première fois [Fig. XII].





**Fig. XII : J.L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)**

On peut la voir d'abord descendre l'escalier de la grande demeure, une chandelle à la main. Elle ouvre la porte du salon et se retrouve devant le portrait de feu le capitaine Gregg dans un plan qui *répète* exactement – au moins pour ce qui est du tableau : c'est le principal – celui de sa découverte du tableau quelques scènes auparavant [Fig. XIII].



**Fig. XIII : J.L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)**

Lucy Muir y avait pris, sous le coup, le portrait pour un homme vivant [87], « *Of course, it's a painting. I thought for a moment...* » : seul le visage commence par être éclairé, de tout le tableau, qui comprend aussi corps, redingote, barre de navigation, etc., par un faux raccord lumière affiché, qui en fait une tête décapitée [88], une « tête du mort » (les rideaux de la pièce sont tirés, aucune lampe n'est allumée). Maintenant, accoutumée, le visage ne détone plus, *il ne fait plus événement*, familière étrangeté, c'est-à-dire fantôme, alors que c'est justement à partir de maintenant que la jeune femme va vivre l'événement de toute une vie, l'imprévisible par excellence, la rencontre amoureuse : du fantôme *lui-même* (un fantôme a-t-il un nom propre, un nom qui lui

soit propre, et qui ne soit pas que le nom du mort ?), et d'un fantôme qui va précisément se présenter à elle sous les traits d'un homme vivant, par *le très d'un homme vivant*. Quand elle avait vu le portrait pour la première fois, Lucy *ignorait* que la maison était hantée ; à présent, elle le sait (la suite de la visite avec l'agent immobilier : le ricanement, l'effroi), mais elle continue à voir en tableau, accroché au mur, donc au sol, ce qui ne s'est jamais montré visuellement que comme une *tête flottante*. C'est-à-dire toujours déjà une apparition extravagante de figure humaine. Lucy ne voit encore que le tableau dans le tableau. Elle ne parvient pas à le *revoir*, c'est-à-dire à le réviser, à y viser autre chose qu'un portrait, ce qu'elle avait pourtant fait *la première fois* (la première fois – souvenons-nous – est le temps propre du fantôme), à y voir l'annonce du fantôme. Le fantôme c'est *le portrait qui revient* : il n'est pas tant ce qu'il revient au portrait de faire revenir (comme le voulait alors la mode hollywoodienne du portrait psychopompe – de spectre : *La Femme au portrait* ; de revenant(e) : *Laura [89]*...) ; il est ce qu'il appartient au portrait *de faire revenir de la vue*. La vue ne suffit pas pour le fantôme.

Ensuite, Lucy entre dans la cuisine et allume la gazinière. Tous les éclairages s'éteignent, une fenêtre s'ouvre sous l'effet de l'orage. Elle va la fermer mais est incapable de rallumer la lumière : toutes les flammes sont curieusement soufflées. Se retournant alors *vers la partie la plus profonde de la pièce*, où la caméra se tient, elle prononce ces mots dans le noir : « *I know you're here.* » C'est qu'elle suppose bien, malgré tout, la présence du fantôme (encore invisible : elle a eu précédemment quelques alertes). Elle lui parle : est-ce que cela l'amuse d'effrayer ainsi les femmes, aurait-il l'obligeance de ne plus se mêler de ses affaires, etc. ? – tandis que la caméra, qui la cadre d'abord en plan large, se rapproche d'elle en travelling avant. C'est alors que résonne la voix de tout à l'heure ; et le fantôme de Gregg surgit d'un tout autre endroit que celui où regarde Lucy, celui-là même (derrière la caméra, à gauche) d'où nous l'avons pourtant vu couler la première fois et d'où il nous semble donc – par la légitimité d'un double regard : le nôtre au passé *dans* celui de Lucy au présent, *un regard revenant* – entendre maintenant sa parole. Non – il vient, revient d'ailleurs : du coin gauche pas éclairé du cadre, *derrière elle* (c'est donc bien un revenant [90]). Il a toujours été *dans* l'image mais pas à l'image. Délocalisation : le lieu du revenant n'est que dans le Moi. Il n'y a rien à voir pour Lucy, si ce n'est, ensuite, très vite, des projections, des

projectiles. Tout est donc fait pour qu'elle ne puisse décidément pas le voir, pas le voir la voyant.

(N'est-ce pas déjà entre eux, d'emblée, le dispositif visuel de l'amour, c'est-à-dire du manque qu'il y a dans ce regard : « Jamais tu ne me regardes là où je te vois [91] » ?)

### **s'entendre avec le fantôme : « ... mettre en scène... »**

Le fantôme nous *dit* quelque chose. Quelque chose qu'il nous dit sans avoir à *parler*. Il nous dit qu'il est mort. Au cinéma, le fantôme est texte et texture (toute image est une surface d'inscription) : un texte crypté. L'image-calque d'une écriture. Comme la différence, dont il est malgré tout un autre nom (la différence ne s'entend pas : elle graphe notamment le retard du différer qui n'est pas dans la différence), le fantôme se lit. Motif central chez Mankiewicz : il veut faire biographie mais ne peut lui-même écrire. Il ne lui suffit pas de *montrer* qu'il est mort : parfois c'est même impossible, comme quand le fantôme est traité à l'image tel un vivant : opaque, tangible, etc. Le fantôme est celui qui nous dit que nous sommes toujours en deuil de nous-mêmes. Expropriés de notre propre. Il révèle *l'identité à soi-même*, le « *Je suis* » *comme une fiction*. Les fantômes du cinéma, le cinéma comme fantôme ne disent rien d'autre, peut-être (on y retrouverait la psychanalyse par des chemins autres). Cela – et aussi que *nous saisissons que nous sommes déjà morts* [92]. « Je laisse un fantôme me ventriloquer [93]. » *L'Aventure de Mme Muir* est pour moi l'un de ces films qui reviennent sans cesse, ici ou ailleurs, et auquel le titre français, apparemment très décalé de l'original (*The Ghost and Mrs. Muir*), apporte précisément, et sûrement bien involontairement, un éclairage décisif : l'aventure, c'est-à-dire de nouveau *l'événement (ad/venire)*, de qui pénètre qu'il est en deuil de soi-même depuis toujours. Que seule ma mort, exhibée par le fantôme, me permet de dire *je*. Que le sujet, capté par le revenant, est un *rejet*. Titre alternatif : *L'Événement de Mme Muir*. Car c'est bien Lucy Muir, avant tout, à l'instar de la Mme Arnoux de Flaubert, qui est d'emblée « comme une apparition [94]... »

Je me limite dans tout ce développement au revenant humain (fantôme que je ne vois pas *comme tel* parce qu'il a tout d'un homme vivant : mon second prolongement filmique à partir des régimes derridiens). En tant que vivant, je ne reviens pas au revenant.

L'expression doit s'entendre dans les deux sens : 1/ je ne suis pas moi-même un revenant, c'est l'évidence ; mais 2/ je ne reviens pas au revenant, le revenant ne m'apprécie pas, je ne lui plais pas. Et de cette double condition, on n'en revient pas. *Je n'en reviens jamais d'être celui qui ne revient pas au revenant.* Le fantôme me revient mais je ne lui reviens pas : le fantôme est le nom *de mon ouverture à l'autre et de mon désenclavement hors de moi-même.*

La question du son marquait déjà le fantôme comme prototype de l'autre homme. Chez Levinas, « la sonorité dans son ensemble décrit la structure d'un monde où l'autre peut apparaître [95] ». Il faut *s'entendre* avec l'autre. Ce que Benoist commente en ces termes : « Le bruit, en tant qu'il ne se réduit pas à une simple apparition au sein de mon monde phénoménal, serait toujours comme l'annonce d'autrui [96]. »

Cette relation en froid et d'effroi est précisément celle du *respect*. Derrida avait déjà souligné l'identité anagrammatique dans la langue française, à partir de laquelle il pense (on pense toujours à partir d'une langue), de ces deux mots : spectre et respect. Respecter les spectres, c'est respecter la loi de l'autre ; devoir aux morts, c'est avoir une morale.

*Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés [97].*

La « non-contemporanéité à soi du présent vivant [98] » rend possibles la responsabilité, l'égard pour la justice, la politique et la mémoire, l'avenir partagé. Avec le fantôme, bienveillant ou malveillant, qui se tient entre, et – comme je l'ai surtout montré – entre le vu et l'entendu, l'humanité *s'entretient* [99] : dialogue, prend soin de soi et maintient entre (ses membres), tout à la fois. Exit le fantôme platonicien (*phantasma* : illusion de l'imagination sans sensations, feintise de l'art) : celui-ci vouait les activités humaines de fiction mimétique à la déchéance du moindre-être (« En vertu de laquelle de ces deux fins, la peinture a-t-elle été faite dans chaque cas ? est-ce en vue d'imiter le réel tel qu'il est, ou bien d'imiter son fantôme ? en tant qu'imitation d'un fantôme, ou bien

d'une vérité ? – D'un fantôme, dit-il [100] »). Le fantôme est un *modèle idéal* – même le criminogène, le belliqueux, etc.

Car, en réalité, il n'existe pas de fantômes malveillants. Tous les fantômes *veillent* : s'ils sont dangereux dans la fiction, persécuteurs, harcelants, voire assassins, ils concentrent aussi, notamment dans les films de maisons hantées, une mise en crise des relations de l'individu occidental contemporain à son prochain, autrement dit les révèlent et permettent de parvenir à vivre *avec*, ou non (mort, folie) – par dominante non exclusive d'autres composantes : choc infantile (*Mama*), perte du désir dans le couple (*Shining*), traumatisme de guerre (*House*), mort d'un enfant et/ou d'un conjoint (*L'Enfant du diable*), etc. La démocratie *de l'amitié*, à venir, n'oppose pas l'ami à l'ennemi (conception schmittienne de « l'unité politique » : « Tout conflit concret est d'autant plus politique qu'il se rapproche davantage de son point extrême, et de la configuration opposant l'ami et l'ennemi [101] »), mais « inscrirait la haine dans le deuil même de nos amis [102] » (formule freudienne).

Vivre (pas survivre), bien avant de vivre avec ses semblables, consiste d'abord à vivre avec des fantômes. Derrida place *Politiques de l'amitié* (1994) sous la protection de cette formule de Cicéron (*Laelius*) : « Dès lors les absents même sont présents [...] et, ce qui est plus difficile à dire, *les morts vivent* [103]. » Le fantôme est le premier autre, et l'autre le plus radical ; l'autre absolument autre est toujours un fantôme. Dans *Spectres de Marx*, Derrida voit dans l'étranger, *l'arrivant* dont la venue est « une surprise absolue », un événement *messianique* (« l'événement qu'on ne saurait attendre *comme tel* », l'événement par excellence), le « lieu même de la spectralité ». Cette « espérance messianique », ce « salut de bienvenue d'avance », sans contrepartie, sans réserve, est le cœur de la « promesse démocratique [104] » (à notre époque, *n'importe qui* peut faire fantôme à tout moment, même sans le savoir : il suffit d'une caméra de surveillance de parking, par exemple). Le fantôme, c'est l'accueil de l'autre. Sur fond de toutes les autres revenances par héritage : langue, culture, et toutes les filiations en général – et qui même les rend possibles. Qui peut vivre avec des fantômes, peut vivre avec n'importe quel autre.

De nombreux films à fantômes en proposent des figures : je pense notamment à ceux de Guy Maddin [105]. Mais

je voudrais rester, pour en finir, encore un peu avec Lucy Muir [Fig. XIV]. Je n'aurai donc parler que d'un spectre. Renonçant à l'amour du fantôme du capitaine Gregg (« Un fantôme s'attribue-t-il [106] ? »), Lucy fait aussi, involontairement (elle espère un mariage médiocre mais « réel » avec un écrivain cynique de second ordre), son destin de la solitude : si j'ose dire, *emmuirée* vivante dans sa maison-*psyché*-tombeau, espérant le retour du revenant (mais je l'ai déjà dit : le revenant ne revient pas). Les seuls être extérieurs qu'on la voit recevoir (je ne compte pas la vieille servante qui semble encore moins sortir qu'elle de la maison) sont sa fille et son fiancé, lui-même lieutenant de marine : fille qui va lui garantir que le fantôme n'était pas qu'un rêve, comme Lucy avait fini par s'en persuader (tout avait commencé d'emblée par une écharde plantée dans un doigt à mi-chemin de l'escarbille dans l'œil de *Brève Rencontre* de David Lean en 1945 et du rouet de la Belle au bois dormant), ou un fantasme (c'est la même chose que le fantôme) en rupture avec le modèle victorien – la belle-mère, la belle-sœur – « enterrant » la veuve avec son époux dans une *vie interrompue*, le capitaine Gregg fonctionnant comme la promesse d'une *vie ininterrompue* ; *l'existence de l'autre va de pair avec celle du spectre*. Et inversement, sans les spectres, ou les revenants – on a vu que le fantôme de Mankiewicz pouvait se prendre dans un sens tout autant que dans l'autre – sans la lumière par laquelle ils m'éclairent, sans leur *lucidité*, je ne puis sortir de l'insularité de ma subjectivité, je m'exclus du monde intersubjectif (social, affectif...) de l'espèce humaine. On se souviendra que c'est justement – à son dam à venir – Gregg qui pousse Lucy à mieux se mêler aux hommes. Il y faudra la mort pour que Lucy devienne enfin son épouse, « Lucia » – son nom dans l'amour (je ne peux m'empêcher d'y entendre Lucia di Lammermoor, c'est-à-dire, du fond de ma langue, la *mer-mort* à l'image) : tous deux désormais sur un même pied hantologique, premier couple *d'une communauté d'égaux*.





**Fig. XIV : J. L. Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir*  
(*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)**

La mort, seule, peut *remédier*, c'est-à-dire remettre de la médiation, intercéder pour nous auprès de l'autre ; nous livrer, décédés, décidés, à *l'entre* qu'est l'autre, à l'ancre de l'autre. Il ne s'agit pas de faire de la mort un art de vivre, de courir trop vite à la mort, mais de comprendre que nous ne pouvons vivre avec l'autre qu'à partir de nos fantômes respectifs.

**Une version abrégée de ce texte a fait l'objet d'une communication à l'université de Poitiers le 3 avril 2015 en ouverture de la journée d'étude « Le cinéma à la frontière : formes filmiques de la spectralité », organisée par Sylvie Rollet, Véronique Campan et Marie Martin.**

**Plusieurs années après avoir publié la première version de ce texte, l'auteur a eu vent d'un article de François Roussel, antérieur au sien, prenant *L'Aventure de Madame Muir* par un biais derridien proche, et en même temps tout opposé : il s'agit d'y éclairer la fantomatologie de Derrida d'une illustration par le film de Mankiewicz. Nulle question de cinéma ici.**

[1] Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, Paris UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 11 : « L'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas. »

[2] Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au Cinématographe*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 98-103.

[3] J. W. von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990, p. 135.

[4] André Bazin, « Morts tous les après-midis », *Cahiers du cinéma*, n° 7, décembre 1951, p. 70.

[5] Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 600.

[6] Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, trad. Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, Stanford University Press, coll. « Writing Science », 1999, p. 13. (Traduction française de Philippe Baudouin.)

[7] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », éd. Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, coll. « Essais », 2013, p. 316 : « Pour le cinéma, j'ai une passion, c'est une sorte de fascination hypnotique, je pourrais rester des heures et des heures dans une salle, même pour y voir des choses médiocres. Mais je n'ai pas du tout la mémoire du cinéma. C'est une culture qui, en moi, ne laisse pas de trace. »

[8] *Ibid.*, p. 319-320.

[9] *Ibid.*, p. 322.

[10] *Ibid.*, « La danse des fantômes. Entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne », p. 308.

[11] J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 31.

[12] *Ibid.*, p. 93.

[13] *Ibid.*, p. 255. Pour la critique métaphysique de l'ontologie de la présence/présent, voir notamment J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 31-78.

[14] *Ibid.*, p. 31.

[15] Voir, notamment, J. Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 136, p. 147.

[16] Cette formule est prononcée par Derrida au cours d'un échange improvisé avec Pascale Ogier dans le film *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen.

[17] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 165.

[18] Rudy Steinmetz, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le Point philosophique », 1994, p. 236.

[19] John D. Caputo, « Dieu, peut-être. Esquisses d'un Dieu à venir et d'une nouvelle espèce de théologiens », *Les Temps Modernes*, n° 669-670, juillet-octobre 2012, p. 276.

[20] J. Derrida et Safaa Fathy, *Turner les mots. Autour d'un film*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 78.

[21] Peut-être au sens de Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

[22] Jules Claretie (1896), cité in Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008, p. 43. Je souligne.

[23] J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « La danse des fantômes. Entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne », p. 308.

[24] *Ibidem.*

[25] Voir Thierry Kuntzel, « Le défilement », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, juillet 1973, p. 97-110.

[26] Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Image », 1990, p. 208. – Cette séquence, pour en dire deux mots, est très complexe. Il ne s'agit pas seulement de ce que l'image photographique, sous ses avatars divers, aurait montré, très vite, son aptitude à archiver l'empreinte de ce que nous ne pouvons voir avec nos yeux ou que nous discernons mal, depuis les travaux les plus rigoureux (chronophotographie, radiographie) jusqu'aux croyances les plus extravagantes (optogramme, photographie spirite), que des accidents techniques, tel le voilage, ou d'habiles escroqueries savamment entretenues ont contribué longtemps, et peut-être parfois encore, à imprimer dans les esprits, mais l'enregistrement testimonial en général, dans son plus ordinaire, transformerait les corps, comme l'écrit en 1856 le dessinateur Marcelin (peu adepte des nouvelles images), en « fantômes photographiques, ridés, contractés, grinçants, aux

regards faux, ayant à la fois l'immobilité de la mort et l'inquiétude de la vie : des cadavres préoccupés » (cité in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1988, p. 255). Aux qualificatifs près – comme on s'en doute – de nombreux défenseurs de la photographie, de tous les bords, ne diront guère autre chose : la photographie « représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie, Œuvres complètes*, tome V (1977-1980), nouv. éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 799).

[27] J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, nouv. éd. augmentée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987-1988, p. 292. – Une telle possibilité fantomatique de la photographie est déjà présente dans les lignes de l'entretien avec Mark Lewis et Andrew Payne citées juste au-dessus : tout y dépend du sens que l'on donne au mot « reproduction » qu'emploie Derrida. Une chose est, comme Derrida semble le faire, de le tenir pour une sorte de synonyme de « répétition ». Autre chose d'y voir le mode de fabrication de l'image, *que partagent cinéma et photographie*, par opposition à la représentation picturale...

[28] J. Derrida, *Trace, archive, image et art*, Paris, INA Éditions, coll. « Collège iconique », 2014, p. 18.

[29] Derrida, *Marges – de la philosophie, op. cit.*, p. 25.

[30] J. Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard/Galilée, coll. « Histoire de la pensée », 2001, p. 43.

[31] Derrida, *Marges – de la philosophie, op. cit.*, p. 6. Pour les deux citations.

[32] A tel point que « peut-être faut-il tenter de penser cette pensée inouïe, ce tracé silencieux : que l'histoire de l'être, dont la pensée engage le logos grec-occidental, n'est elle-même, telle qu'elle se produit à travers la différence ontologique, qu'une époque du *diapherein* » (*ibid.*, p. 23).

[33] Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 71.

[34] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris, 2001, p. 39.

[35] Derrida et Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue, op. cit.*, p. 256.

[36] Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*

(1979-2004), « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *op. cit.*, p. 322.

[37] Voir Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Philosophie », 1977. Et bien entendu « Fors », la préface de Derrida à *Cryptonimie. Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1976.

[38] J. Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite Bibliothèque des idées », 1997, p. 101.

[39] Derrida et Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, *op. cit.*, p. 256, note.

[40] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 32.

[41] J. Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies – de la télévision*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1997, p. 129. D'une manière générale, je renvoie à toute la section intitulée « Spectrographies ».

[42] Platon, *Phédon*, 81c-d, trad. Monique Dixsault, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, p. 246.

[43] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 166.

[44] « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne » (Stéphane Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... », *Œuvres complètes*, éd. G. Jean-Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 57) – « Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits » (Gérard de Nerval, *Petits châteaux de Bohème*, Œuvres, tome I, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 70.)

[45] Marie-Louise Mallet (dir.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 460.

[46] Derrida et Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, *op. cit.*, p. 257, note.

[47] *Ibidem*.

[48] Aby Warburg, cité in Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 21.

[49] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 335.

[50] Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec

Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *op. cit.*, p. 320. « On va se faire analyser au cinéma, en laissant paraître et parler tous ses spectres. »

[51] Derrida et Stiegler, *Échographies – de la télévision*, *op. cit.*, p. 129.

[52] Derrida, *Marges – de la philosophie*, *op. cit.*, p. 22.

[53] Je donne, pour simplifier, les films dans leurs titres français, quand ils existent, et précise le titre original en légende des illustrations, le cas échéant.

[54] Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 867.

[55] Jean Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, images, flocons*, Paris, P.O.L, 1999, p. 142.

[56] Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *op. cit.*, p. 322.

[57] Autre comparaison possible : avec le corps de Hitu dans *Tabu* (1931) de Murnau et Flaherty tel que le commente Patrice Rollet : « Hitu surgit chaque fois entre deux plans, dans la collure, comme s'il était là avant d'être vu et parti avant d'être revu. Il n'est qu'entrevu, sur le mode de la présence-absence, dans l'intermittence du regard de Reri, comme une "vision" d'abord, qu'elle aurait indécidablement entre rêve et réalité, perception et hallucination (Matahi n'a rien vu, et il ne reste rien d'Hitu), comme la sensation plus impalpable ensuite, d'une ombre sur la peau de son visage (elle n'a rien vu, mais il reste, avec le message, une trace du passage d'Hitu), comme une apparition bien réelle enfin, qui vient habiter le plan et y demeure [...]. *Tabu* raconte ainsi, en même temps que l'épanchement d'un songe dans la vie réelle, l'histoire inverse d'une incarnation et le passage du *peu* au *trop* de réalité » (*Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L, 2002, p. 40).

[58] J. Derrida, *Force de loi*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 68.

[59] Jean-Louis Leurat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995, *op. cit.*, p. 39. Voir aussi *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, Paris, De l'incidence éditeur, 2009.

[60] Jean Epstein, *Intelligence d'une machine, Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub », 1974, p. 323, p. 333. – Je discute autrement de ces choses-là dans mon dernier ouvrage en date *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013, p. 49.

[61] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, IV, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de Poche », 2001, p. 249.

[62] C'est l'épisode autour du potier Butadès (ou Dibutadès) de Sycione raconté en deux temps. Pour l'invention de la peinture, une première fois, mais elle n'indique aucune circonstance précise ni aucun nom (Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, V, trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF Textes latin », 1952, p. 42) ; ensuite pour l'invention de la sculpture, cette fois-ci avec les informations (XXXV, XLIII, p. 101). On ne peut, en toute rigueur, que conjecturer par probabilité que la première partie du second récit est identique au premier rapport et que c'est la fille du potier qui aurait inventé la peinture.

[63] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1997, (1re éd. Galilée, 1977), p. 37.

[64] J. L. Schefer, *Pour un traité des corps imaginaires*, Paris, P.O.L, 2014, p. 87.

[65] J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 293.

[66] *Ibid.*, p. 388. Cette réflexion culmine dans « l'analyse spectrale » des dix dernières pages de « Restitutions », et du livre, dans lesquelles Derrida finit par voir dans les souliers la revenance elle-même (et modérer son premier jugement sur Artaud) : « L'exclusion apparente des fantômes, de ceux-ci et non de ceux-là, est seulement destinée à laisser revenir l'inquiétante étrangeté, la "sensation d'occulte étrangeté" » (p. 435).

[67] Voir *supra* note 9. On sait aussi l'importance des rapports entre philosophie, ouïe et oreille chez l'auteur de « Tympan » (*Marges, De la philosophie, op. cit.*), *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce* (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987), *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984), ou encore « L'oreille de Heidegger. Philopolémologie (*Geschlecht IV*) » (*Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994).

[68] J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1989 (1re éd. 1967), p. 15-16.

[69] Pline le Jeune, *Lettres*, VII, 27, tome III, trad. Anne-Marie Guillemin, Paris, Belles Lettres, coll. « CUF Série latine », 2003 (1re éd. 1928), p. 27.

[70] Rainer Maria Rilke, *Nouveaux poèmes, Œuvres poétiques et théâtrales*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 448.

[71] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, p. 142-143.

[72] Le terme est forgé par Philippe Baudouin à partir d'Alexandre Castant (*Planètes sonores. Radiophonie, arts, cinéma*), Edison n'ayant pas eu le temps d'achever ni de baptiser son invention. Voir Thomas Alva Edison, *Le Royaume de l'au-delà*, précédé de *Machines nécrophoniques* par Philippe Baudouin, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Golgotha », 2014, p. 22. « Thomas Edison appartient à la race des "thanatotechniciens". Sa vie durant, il n'a cessé d'œuvrer à une ingénierie de la mort. La plupart des objets techniques qu'il conçoit ou perfectionne font resurgir le caractère à la fois spectaculaire et mystérieux des phénomènes liés à la découverte de l'électricité, que le mesmérisme et le spiritisme avaient déjà exploité en leur temps » (p. 18-19).

[73] *Ibid.*, p. 89. (On peut voir très explicitement au début du *Jour des morts-vivants/Day of the Living Dead* [1985] de George A. Romero, lors de la première apparition des zombies, une salle de cinéma portant le nom de Theatre Edison.)

[74] *Ibid.*, p. 103.

[75] Michel Chion, *Le Son au cinéma*, nouv. éd., Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, p. 26-27.

[76] On a reconnu une expression là encore de M. Chion, *L'Audio-vision. Sons et images au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

[77] John L. Austin, *Le Langage de la perception*, trad Paul Gochet, avec une introduction de Bruno Ambroise et Sandra LAugier., Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007, p. 89.

[78] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, note du 27 octobre 1959, éd. Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979 (1re éd. 1964), p. 264.

[79] Sur tout ce passage, voir Jocelyn Benoist, *Le Bruit du sensible*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2013, p. 191-195. Benoist explique ainsi la situation particulière du son : « Le fait est peut-être plutôt que, dans l'économie intentionnelle de ce que nous appelons "perception", la contribution du son au découpage des objets paraît moins fondatrice, moins déterminante de leur être, et pour ainsi dire superfétatoire. C'est en ce sens que son contenu d'expérience peut, plus que dans le cas d'autres modalités sensibles, jouer indépendamment de sa fonction cognitionnelle/reconnaissance et se révéler comme tel » (p. 197).

[80] Augustin Calmet, *Dissertation sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques, etc.*, éd. Roland Villeneuve, 2 volumes, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 1986.

[81] Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Jane Marsh Dieckmann, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1996, p. 104.

[82] Dans de très nombreux films de consommation beaucoup plus courante – mais ils contribuent sans doute plus à stabiliser les types – n'est-ce pas par la voix, tonalité, sonorité, inflexion, métamorphoses, à travers la bouche d'un médium, humain ou technologique, ou d'une victime, ou d'à peu près n'importe qui, que tant de fantômes se font d'abord, et parfois seulement, connaître (*La Maison des damnés*, *The Ring*, *Paranormal Activity*, *La Voix des morts*) ?

[83] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 165.

[84] *Ibid.*, p. 25.

[85] *Ibid.*, p. 214.

[86] *Ibid.*, p. 165.

[87] Je pense maintenant à l'étonnement de Husserl, dans les *Recherches logiques*, de découvrir que ne sont pas des êtres humains ces figures de cire si trompeuses : « Nous promenant dans un musée de figures de cire (Panoptikum), nous rencontrons dans l'escalier une dame inconnue qui nous fait signe aimablement – c'est l'attrape bien connue du musée de figures de cire. Il s'agit d'un mannequin qui, un instant, nous avait abusé. Aussi longtemps que nous sommes le jouet de cette illusion, nous avons une perception au même titre que les autres perceptions. Nous voyons une dame, non un mannequin. Une fois que nous avons reconnu l'illusion, c'est le contraire qui a lieu, nous voyons désormais un mannequin qui représente une dame » (*Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, V, 11, vol. 2, trad. Hubert Élie, Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1962, p. 176).

[88] Une tête qui ferait plaisir sûrement à Diane Arnaud. Voir *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Le Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2012.

[89] *L'Aventure de Mme Muir* et *Laura* (avec la même Gene Tierney) proposent des mises en scène d'apparitions *par dépôt de peinture* : dans les deux cas, le portrait semble disposer, en sortant du champ, le corps de son modèle, qu'on commence par retrouver pour la première fois par le dos. S'agissant du film de Preminger (1944), où Tierney est la « revenante », et sur ce que j'ai appelé sa déroutante entrée *en écrevisse*, je me permets de renvoyer à ma contribution « *Laura* : voir l'image au dos du film », in Benjamin Thomas

(dir.), *Verso : sur l'envers du personnage au cinéma*, Paris, PUV, coll. « Esthétique hors cadre », 2013, p. 55-67.

[90] Voir *supra* la définition derridienne du revenant.

[91] Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 113.

[92] C'est littéralement le retournement scénaristique de films comme *Le Sixième Sens* de Night M. Shyamalan ou *Les Autres* d'Alejandro Amenábar.

[93] Derrida, dans le film *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen.

[94] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *Œuvres*, tome II, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 36.

[95] Emmanuel Levinas, *Parole et silence, et autres conférences inédites (Œuvres 2)*, « Parole et silence », éd. Rodolphe Calin et Catherine Chalier, Paris, Grasset, coll. « Essais français », 2011, p. 83. Je souligne.

[96] Benoist, *Le Bruit du sensible*, *op. cit.*, p. 203.

[97] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 15.

[98] *Ibid.*, p. 16.

[99] *Ibid.*, p. 279.

[100] Platon, *La République*, X, 598b, *Œuvres complètes*, tome I, éd. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 1209. Je modifie la traduction. Robin traduit par « l'apparent tel qu'il apparaît », « l'apparence ».

[101] Carl Schmitt, *La Notion de politique. Théorie du partisan*, trad. Marie-Louise Steinhauser, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992, p. 68.

[102] J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 145.

[103] *Ibid.*, p. 9. Je souligne.

[104] Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 111, pour toutes les citations.

[105] Le projet actuel de Maddin, *Spiritismes/Seances* (sortie prévue courant 2015), consiste à « réveiller les âmes de vieux films perdus » (Maddin, cité in Julien Marsa, « [Retour à la maison](http://www.critikat.com/actualite-maison) » [\[http://www.critikat.com/actualite-](http://www.critikat.com/actualite-maison)

[cine/entretien/guy-maddin-5487.html](#)], *Critikat*, 2 février 2012., consulté le 15 mars 2015), en *re-visitant* des films perdus, mais aussi oubliés, des grands maîtres de l'histoire du cinéma (Hitchcock, Lubitsch, Stroheim, Naruse...).

[106] Derrida, *La Vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 435.

