

TERREURS (IM)PENSABLES: SURNATUREL, FAMILLE ET TRAUMA DANS QUELQUES FILMS D'HORREUR CONTEMPORAINS

VALENTINA STURLI

Università degli Studi di Padova - Université Paris Sorbonne
v.sturli@yahoo.it

Recibido: 14-04-2018

Aceptado: 11-12-2018



RESUMÉ

Nous nous proposons d'examiner la récurrence d'un ensemble thématique dans un corpus de films d'horreur, où la manifestation d'un surnaturel terrifiant demeure étroitement liée à la réapparition d'un trauma, refoulé et jamais découvert, qui cherche à s'imposer à l'attention des vivants. Ce trauma a toujours trait à une violence perpétrée à l'endroit des femmes et des enfants, et ce sont précisément à ces personnages en question que le surnaturel, en quête de communication ou de vengeance, se manifeste. Entre la manifestation du surnaturel et ceux qui parviendront à le «libérer» se fait jour un lien d'affinité inédit, une similarité entre deux histoires sous-tendues par des dynamiques familiales.

MOTS CLÉS : Horreur, Famille, Fantômes, Trauma, Surnaturel

(UN)THINKABLE TERRORS: SUPERNATURAL, FAMILY AND TRAUMA IN SOME CONTEMPORARY HORROR MOVIES

ABSTRACT

We would like to investigate the recurrence of a thematic complex in a set of horror movies in which the supernatural and terrifying event appears closely related to the resurgence of an ancient trauma, removed and long-buried in the past, who's trying to come into the light. The trauma is always related to a violence committed against

women and children, and are precisely those characters that the supernatural try to get in touch with, looking for contact or out for revenge. The uncanny agent and who's trying to investigate on him seems to be connected by some kind of affinity of history and life which strongly implicates familiar dynamics.

KEYWORDS: Horror, Family, Ghosts, Trauma, Supernatural



I. QUELQUES CARACTÉRISTIQUES COMMUNES

La représentation des angoisses liées aux dynamiques familiales, à une époque de transformations sociales intenses et continues telle que la seconde moitié du *xxe* siècle, occupe une place centrale dans le genre de l'horreur,¹ en particulier des années 1970 à nos jours. Que l'on se souvienne — parmi les dizaines de titres que nous pourrions mentionner — de classiques tels que *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), *The Exorcist* (Friedkin, 1973), *The Hills Have Eyes* (Craven, 1977), *Amityville Horror* (Rosemberg, 1979), *Shining* (Kubrik, 1980) ou *Poltergeist* (Hooper, 1982), dans lesquels se trouve, au cœur de l'affrontement avec l'entité monstrueuse et sous des formes très diverses, la famille, avec ses conflits et ses contradictions.² Faute de pouvoir prendre en considération l'immensité de la production d'un genre si multiforme et si complexe, nous nous concentrerons, dans le cadre de ce travail, sur l'analyse d'un sous-genre spécifique, le *ghost-thriller*, qui fusionne éléments formels de suspense, tension et mystère typiques du thriller psychologique, et éléments thématiques propres aux histoires de fantômes du *xviii* siècle, qui plongent à leur tour leurs racines dans le gothique.³ Nous ne prendrons pas en compte la production asiatique relative à ce thème — y compris ses diverses réadaptations occidentales —, si intéressante et répandue soit-elle, sans quoi, notre recherche devrait nécessairement s'étendre à l'analyse des thèmes et des formes du folklore oriental, qui mériterait un développement à part.⁴ Lorsque nous parlons de *ghost-thriller*, nous avons surtout à l'esprit des films des quinze

1 Pour une approche critique, Carroll (1990) et Punter (1980).

2 Pour ce thème, ses périodisations et ses rapports avec les réalités socio-politiques de la seconde moitié du *xxe* siècle, des États-Unis en particulier, voir la monographie de Williams (2014).

3 Pour une perspective générale, Spooner, McEvoy (2007) et Hogle (2002).

4 McRoy (2008).

dernières années, qui s'inscrivent dans le sillage du succès retentissant de *The Sixth Sense* (Shyamalan, 1999) et *The Others* (Amenábar, 2001).

Ces films présentent quelques caractéristiques communes, qui ont trait à l'interaction d'une famille composée d'au moins deux générations, parents —mais pas nécessairement : il peut parfois s'agir de personnel soignant, par exemple—, et enfants, avec la menace que constitue le réveil d'une mystérieuse présence surnaturelle qui revient dans le monde des vivants pour se venger, ou la résolution d'un conflit enterré dans le passé. Précisons que nous n'envisageons que les films dans lesquels le surnaturel, quoique susceptible de revêtir des traits ou des caractéristiques plus ou moins démoniaques, prend la forme d'un fantôme, d'une entité qui a eu une existence humaine avant de mourir, et non d'un simple démon, de nature surnaturelle dès l'origine. C'est pour cette raison que nous excluons des films comme *Insidious* (Wan, 2010), *Sinister* (Derrickson, 2012), *The Conjuring* (Wan, 2013) ou *Annabelle* (Leonetti, 2014), dans lesquels la force maléfique qui envahit le noyau familial est fondamentalement d'origine extrahumaine. Une liste de titres, évidemment non exhaustive, comprendrait, en plus de *The Sixth Sense* (1999) et de *The Others* (2001), déjà cités, *Darkness* (Balagueró, 2002), *Fragile – a Ghost Story* (Balagueró, 2004), *The Marsh* (Barker, 2006), *El Orfanato* (Bayona, 2007), *The Messengers* (Pang Chun, Pang, 2007), *The Awakening* (Murphy, 2011), *The Woman in Black* (Watkins, 2012), *Mamá* (Muschetti, 2013), *Out of the Dark* (Quílez, 2014) et *Angel of Death* (Harper, 2014).

Dans la quasi-totalité des cas, on retrouve un schéma récurrent : dans le premier tiers du film, la famille emménage dans un lieu où commencent à se manifester d'étranges phénomènes sur la nature desquels règne l'incertitude. Très souvent, mais non systématiquement, les lieux s'avèrent propices à la manifestation du surnaturel, héritiers qu'ils sont des endroits traditionnels du gothique et des histoires de fantômes du XVIII^e siècle: de grandes demeures anciennes et isolées, des édifices à la lisière d'une forêt, des hôpitaux à l'abandon, des orphelinats qui ont fermé, des hôtels désaffectés, des constructions bizarres.⁵ Dans tous les cas, se fait jour dans la caractérisation du paysage un élément plus ou moins latent d'isolement et d'anti-fonctionnalité labyrinthe qui sera décisif dans la poursuite de l'histoire.⁶ Il est fon-

5 Nous pensons aux situations géographiques et spatiales de textes comme *The Castle of Otranto* (1764) de Walpole, *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Radcliffe, *The Monk* (1796) de Lewis, «Der Sandmann» (1815) d'Hoffmann, *Melmoth der Wanderer* (1829) de Maturin, «La Vénus d'Ille» (1837) de Mérimée, *The Turn of the Screw* (1898) de James, et jusqu'aux récits de De La Mare et de Conan Doyle.

6 L'étude de l'espace dans le genre de l'horreur, et de ses échos avec la réalité socio-politique environnante, est un champ de recherche énorme et des plus intéressants. Sur ce sujet, voir Murphy (2015) et Leyda (2016). Pour une analyse de grande envergure du thème de l'objet et de l'espace anti-fonctionnel dans la littérature occidentale, voir Orlando (1993).

damental que dans tous les films en question ce soient des enfants prépubères à qui il est donné en premier d'avoir des contacts avec des phénomènes qui révéleront ensuite leur nature surnaturelle. Cette partie spécifique de l'intrigue, qui dure jusqu'à ce que le surnaturel se vérifie, semble parfaitement assimilable au fantastique tel que le décrit Todorov (1970). Ces phénomènes (bruits étranges, ombres, objets qui se déplacent, présence inquiétante d'«étrangers» ou d'«intrus») ont d'abord un statut incertain mais pourraient avoir une cause rationnelle : dès que le très jeune protagoniste essaie de raconter son « étrange » expérience, les adultes de la famille s'efforcent, en effet, de la rationaliser.

Il convient de mettre en exergue certains traits communs aux enfants de ces films : en plus d'être significativement sans défense en raison de leur jeune âge, ils ont toujours quelques caractéristiques qui font d'eux des êtres plus vulnérables encore. Il s'agit d'êtres chroniquement malades (*The Others*, *Fragile*, *El Orfanato*), qui ont subi des deuils ou des séparations familiales récentes (*The Angel of Death*, *The Sixth Sense*, *Darkness*, *The Awakening*) ou vécu des expériences hautement traumatiques (*Mamá*). Ils se trouvent donc dans une situation de dépaysement, d'incertitude, d'isolement social et affectif. Dès le début du film, généralement, la famille qui devrait s'occuper d'eux est en proie à des conflits et des tensions qui ne lui permettent pas d'apporter tout le soutien et toute l'attention que la situation critique imposera bien rapidement. Soulignons le rapport que toutes ces narrations entretiennent avec le modèle —archétype des récits d'horreur dans lesquels les enfants ont un contact privilégié avec le surnaturel— que constitue *The Turn of the Screw* (1898) d'Henry James. Dans ce récit, les enfants Miles et Flora, soumis aux menaces des spectres de Miss Jessel et de Mr. Quint, vivent isolés ; ils ont perdu père et mère, et leur plus proche parent, qui habite loin, ne prend absolument pas soin d'eux, si ce n'est du point de vue économique. L'enfant, vulnérable par nature, l'est donc doublement dans la mesure où la famille, pour tel ou tel motif, ne lui fournit pas la protection dont il aurait besoin.

II. L'OSCILLATION ENTRE CRÉDIT ET CRITIQUE À L'ÉGARD DU SURNATUREL

Si le genre sexuel de l'enfant ne semble pas compter, il importe, en revanche, de s'intéresser au genre de la personne à qui s'adresse l'enfant suite aux premiers contacts avec le surnaturel. Dans la plupart des cas, c'est une femme, qui assume des fonctions de protection ou d'assistance: il peut s'agir

d'une mère, mais aussi d'une infirmière, d'une maîtresse d'école, d'une gouvernante ou d'une sœur aînée. Là encore, se distingue une série de caractéristiques communes: le fait, par exemple, que la femme en question soit fiable et ne se laisse que difficilement suggestionner. La *ghost-story* requiert l'identification avec le personnage aux prises avec l'irréductible altérité du surnaturel: si la femme était psychologiquement instable ou encline à mystifier, nous ne nous identifierions pas à elle. C'est une figure pourvue d'une autorité et d'une responsabilité liées à des rôles traditionnellement «féminins». Dans le cas très peu fréquent où c'est un homme qui joue ce rôle, il sera, pour quelque raison que ce soit, assimilé à une figure maternelle: par exemple, dans *The Sixth Sense*, le docteur Crowe est un psychologue pour enfants. Dans tous les films que nous examinons, se trouve dans le passé de la femme quelque chose qui la rend vulnérable, et dont le surnaturel tentera de profiter lorsqu'il décidera de se manifester, pour la mettre en difficulté ou la terrifier. Et dans ce cas, ce sont souvent des expériences liées à une grossesse interrompue, à un amour qui a mal terminé, à une enfance ponctuée de violences familiales. On lui confie des enfants, invariablement malades ou en danger, au bien-être duquel elle se consacre sincèrement. En plus d'être généralement digne de confiance, le personnage féminin est susceptible de comprendre, intuitivement, si quelque chose ne va pas chez ou autour de son enfant. Compte tenu de l'omniprésence du stéréotype de la femme comme être plus adapté, plus sensible et plus infaillible pour ce qui est du soin apporté aux enfants, on comprend bien qu'attribuer au personnage un *ethos* et des attitudes typiques d'une «bonne» figure maternelle revient à attirer sur lui *ipso facto* la sympathie du spectateur.

Bien que ce qui commence à se produire autour d'elle éveille ses soupçons et la mette en alerte, le personnage féminin refuse d'abord de croire et oscille entre crainte et tentatives d'expliquer rationnellement les faits. Les stratégies de rationalisation mises en œuvre concernent la possibilité que l'enfant mente, ou qu'il cache sous l'aspect surnaturel quelque abus réel; ou bien la femme impute la responsabilité à la fantaisie infantile, à quelque trauma récent dont l'enfant ne s'est pas encore remis, aux conditions d'isolement, de privation ou de maladie dans un passé plus ou moins récent. Toutefois, avant la moitié du film, les indices se font de plus en plus inquiétants et irréfutables —impliquant souvent, par ailleurs, une menace à l'intégrité physique de l'enfant—, jusqu'à ce que le surnaturel atteigne un point culminant et ne fasse plus aucun doute. Dans la plupart des cas, celui-ci se révèle justement à la femme qui n'a dès lors d'autre choix que de cesser de remettre en question ses craintes, et doit leur accorder un plein crédit.

Nous renvoyons, à ce sujet, aux concepts de «crédit» et de «critique», théorisés par Francesco Orlando (2001: 204-207) et (2017) pour les narrations surnaturelles (tout type de surnaturel, pas seulement celui qui met en scène des fantômes): par *crédit*, on entend le degré de crédibilité accordé à l'existence du surnaturel dans le texte; par *critique*, le degré d'incrédulité que le texte mobilise contre lui. Crédit et critique se combinent de différentes manières dans les textes de genres et d'époques variés: on passe de ceux qui font montre d'un degré très élevé de crédit à l'endroit du surnaturel et d'un degré minime de critique, au pôle opposé dans lequel la crédulité fait l'objet d'une mise à distance, et le surnaturel n'est évoqué que pour être contesté et tourné en dérision. Dans ce cas, il ne s'agit pas de décider à quel point l'auteur d'un certain texte croit ou croyait au surnaturel, ni de se demander à quel point ses lecteurs historiquement déterminés y croient. La distinction a plutôt pour but d'établir dans quelle mesure un texte spécifique rend le surnaturel plus ou moins crédible. Si nous prenons un exemple limite comme *Don Quijote*, il est évident que le texte mentionne magiciens, sorciers et géants (autrement dit, un surnaturel folklorique) uniquement pour démentir leur présence effective, et railler l'unique personnage qui y croit véritablement. Si nous prenons, aux antipodes, la *Commedia* de Dante, nous devons accepter le fait que le texte pose et donne le surnaturel comme quelque chose de crédible, qui existe. Indépendamment du fait que nous pouvons croire ou non à l'au-delà, le texte lui octroie un *crédit* que nous tenons pour tel si nous ne voulons pas aller contre l'intention de l'œuvre. Au sein d'un même texte, cette manifestation du crédit ou de la critique envers un phénomène extra-ordinaire peut être confiée à différents personnages. Notons que dans la plupart de nos films, la première personne qui attribue au surnaturel un crédit plein et inconditionné est justement l'enfant, suivi, dans un deuxième temps seulement, par le personnage adulte de sexe féminin. Ce dernier, avant de céder au surnaturel et de lui accorder à son tour un plein crédit, met en marche un véritable processus d'investigation pour en déterminer la nature. En cela, la femme dévoile son lien direct avec les héroïnes du roman gothique dont Emily des *Mysteries of Udolpho* (1794) est le prototype, dans un équilibre toujours instable entre le courage et la terreur, entre le réconfort de la raison et la fascination de la superstition. Mais il y a une différence importante entre ces deux catégories de protagonistes féminins: tandis que le roman gothique naît et s'impose à une époque où une nouvelle conception de rationalité issue des Lumières, avec toutes ses contradictions, vient à peine de s'affirmer, au détriment d'une croyance millénaire et indiscutée en le surnaturel, les films d'aujourd'hui doivent faire avec une rationalité

critique beaucoup plus stabilisée que par le passé, ou bien avec des spectateurs généralement plus incroyables: nous sommes moins portés à croire au surnaturel que nos ancêtres de l'Ancien Régime. Et pourtant, alors que dans le roman de Radcliffe, la jeune Emily se pose comme objet d'identification au lecteur parce qu'elle n'a pas cédé aux craintes superstitieuses, se montrant par là même à la hauteur des conquêtes d'un nouveau type de rationalité, ce mécanisme se complique au cours du xxe siècle, jusqu'à se renverser; tant il est vrai que cent ans plus tard, le protagoniste féminin de *The Turn of The Screw* (1898) peut être défini comme l'épigone tardif d'une héroïne gothique, mais s'il parvient à impliquer le lecteur, c'est justement dans la mesure où il décide de croire à l'existence des fantômes qui tourmentent les enfants qu'on lui a confiés, à une époque où se côtoient et s'affrontent de solides croyances en le spiritisme et l'empirisme positiviste le plus moderne (Scotti, 2013 : 217).

III. LA FIGURE MASCULINE COMME REPRÉSENTANT DE LA CRITIQUE DU SURNATUREL

Au moment où la crise éclate, la femme cherche l'aide ou la complicité d'un sujet masculin (mari, compagnon, employeur), qui peut répondre ou non à ses demandes, mais qui est caractérisé —dans un premier temps du moins— par le degré de critique envers le surnaturel indéniablement le plus élevé. Dans l'échantillon de films qui nous occupe, la composante masculine de la famille ne constitue pas en soi une menace, comme c'est le cas dans *Shining*, *Amityville Horror* ou *Rosemary's Baby*; en d'autres termes, elle n'est pas une entité maléfique.⁷ Au contraire, le père —ou quiconque en assume les fonctions— est présenté comme faible, distant ou absent. Il vit souvent loin de sa famille depuis longtemps (*The Others*), se trouve dans une situation de crise (*Darkness*), est trop occupé (*Mamá*, *Out of the Dark*), inattentif (*Fragile*, *El Orfanato*), et ne sait pas se montrer à la hauteur de la situation: lorsque la femme le met au courant du danger, il n'y croit pas et sous-estime le péril. C'est précisément en tant que représentant de la «voix de la raison» ou de la critique du surnaturel qu'il tend à minimiser, tourner en ridicule et jusqu'à contester le message dont la femme se fait porteuse. Dans *Fragile*, l'infirmière Amy prévient le médecin en chef, Robert, qu'il se passe quelque chose d'étrange autour d'eux. Dans un premier temps, il refuse de la croire, bien qu'il finira en-

7 Pour un examen minutieux de la façon dont beaucoup de films d'horreurs, surtout à partir de la fin des années 1970, explorent le côté sombre et potentiellement homicide de la figure paternelle, voir Sobchack (2015: 171-191).

suite par se convaincre et collaborera à la découverte de la vérité. C'est la même chose qui se produit pour Florence dans *The Awakening*, pour Annabelle dans *Mamá*, pour Laura dans *El Orfanato* et pour Jess dans *The Messengers*. La même chose, encore, dans *The Others*, quand Grace essaie d'expliquer à son mari les événements étranges des dernières semaines, à peine celui-ci est-il «mystérieusement» rentré à la maison. Dans le dernier tiers de presque tous nos films, tandis que la femme confère désormais au surnaturel un plein crédit, l'homme, lui, résiste encore, et ce n'est qu'après d'autres péripéties et devant des preuves irrécusables qu'il devra se raviser et en accepter l'existence. Durant ce laps de temps, il peut avoir épaulé la femme dans ses recherches tout en se déclarant fortement sceptique, ou bien avoir tenté de faire obstacle à sa lutte pour la recherche de la vérité. Encore une fois, il est intéressant de constater que, par rapport au modèle gothique, la polarité s'est inversée: la rationalité incrédule —celle qui permet à Emily de *Udolpho* et à Catherine de *Northanger Abbey* (1817) de ne pas succomber à la superstition— est dans ces films l'apanage du personnage masculin, et se trouve à la racine de l'incompréhension d'une réalité effective et menaçante telle que la présence d'un esprit. En d'autres termes, dans tous ces films, le surnaturel se pose comme quelque chose qui existe : ne pas y croire est un acte de cécité dangereux tandis qu'y croire est l'unique voie pour réussir à résoudre le problème que l'émergence du surnaturel porte en elle.

L'on peut affirmer que tous les films de notre liste, mettant en scène un crédit qui a raison contre une critique qui a tort, opèrent un renversement: un certain type de rationalisme ne consiste plus à lever le voile sur la réalité, mais empêche au contraire de voir les choses qui existent, agit comme un facteur de trouble et de mystification. Mais si le surnaturel, au sein du film, a une existence effective, qu'implique donc sa manifestation? Ces fantômes n'apparaissent pas au hasard, mais veulent communiquer quelque chose autant lié à leur passé qu'à celui de la femme, disposée à se mettre en contact avec eux à travers un véritable parcours qui la fera changer. Nous pourrions les définir comme des *spectres sémiotiques* (Orlando, 2017: 168): leur manifestation coïncide toujours avec le besoin de signifier quelque chose, de proposer aux vivants un message qui doit faire l'objet d'un déchiffrement. Ce n'est qu'à travers la recherche des causes et des effets d'un trauma secret qui n'a pas encore été abrégé⁸ que l'on pourra finalement comprendre le présent dans sa mani-

8 Pour la signification du mot «abréaction» dans le langage psychanalytique, voir Laplanche et Pontalis (2007 : 1), qui le définissent comme «décharge émotionnelle par laquelle le sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pa-

festation la plus inquiétante et la plus angoissante. Dans tous ces films, la présence surnaturelle est associée à une réalité de type psychologique qui la soutient et en constitue le principal objet de renvoi à une sphère qui n'a rien de surnaturel. Entre le fantôme et l'enfant, entre le fantôme et la femme, il y a toujours un lien d'affinité, une similarité entre deux expériences vitales qui favorise leur mise en relation. S'établit, en conséquence, une équation entre *surnaturel* et *trauma*, pas encore reconnue mais active, et qui projette ses effets, souvent incompréhensibles et inquiétants, du passé vers le présent : en d'autres termes, la manifestation du surnaturel implique aussi bien pour le vivant que pour le mort qu'une expérience irrésolue se fait de nouveau sentir en quête d'une résolution.⁹

IV. LE TRAUMA COMMUN AUX MORTS ET AUX VIVANTS

Comme nous le disions, l'enfant et la femme sont traditionnellement les plus susceptibles de subir la violence aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la cellule familiale. Et ce n'est pas par hasard que, de façon presque systématique, les expériences vitales des vivants et des morts tendent à coïncider, et à entrer en contact, précisément en ce qui concerne l'élément de la *crise* et de la *violence*: dans *El Orfanato*, le fantôme d'un enfant assassiné apparaît à un enfant malade du sida; la «guerre» de Grace contre les fantômes, dans *The Others*, est avant tout une «guerre» contre le souvenir des délits qu'elle a commis; dans *The Sixth Sense*, le petit Cole, abandonné par son père, a affaire à toute une série de victimes d'homicides, jusqu'à la rencontre traumatique (mais aussi décisive) avec le spectre d'une fillette empoisonnée par sa propre mère; dans *The Awakening*, Florence ne pourra venir à bout du mystère du fantôme qu'après avoir récupéré le souvenir traumatique de son père qui a tué sa mère pour s'en prendre ensuite à elle; dans *The Marsh*, les fantômes des jeunes femmes reviennent pour dénoncer le viol et l'assassinat dont elles ont été victimes; c'est la même chose qui se produit dans *The Messengers*, tan-

thogène». L'absence d'abréaction suppose la persistance dans l'inconscient d'éléments non élaborés qui peuvent devenir symptômes névrotiques.

⁹ Observons en passant que l'association entre la manifestation d'un événement surnaturel et la présence d'un événement non résolu qui demande à être découvert et expliqué n'est pas, naturellement, l'apanage des films d'horreur contemporains. Sur cette question, on renvoie à l'analyse qu'Orlando fait de la manifestation spectrale du père d'Hamlet: dans ce cas, l'association se joue entre manifestation surnaturelle et événement contre-nature. Le fantôme se manifeste, en effet, expressément pour que son assassin soit démasqué et que le scandale des noces assassines et incestueuses de son frère avec la mère d'Hamlet soit puni (Orlando, 2017: 165-171).

dis que dans *Mamá*, le fantôme est celui d'une mère psychologiquement instable à qui les médecins ont enlevé son enfant, et qui élève plusieurs années durant deux petites filles «sauvages» qui ont grandi dans la forêt après que le père a tenté de leur ôter la vie; dans *Darkness*, les fantômes des enfants tués dans un rite satanique reviennent pour menacer le fils d'un de leurs anciens camarades qui a échappé de peu à la mort.

Pour ce qui est des vivants, l'enfance constituant par définition une période pendant laquelle la fantaisie se mêle à la réalité, l'enfant sera généralement moins cru par les adultes; mais c'est justement parce qu'il n'a pas encore appris à «rationnaliser» que celui-ci aura un accès privilégié à la perception de ce que les autres se refusent de voir, c'est-à-dire le trauma. Alors que les catégories masculin/féminin sont discriminantes dans le monde des adultes (lesquels ont justement développé au maximum les différences sexuelles), ce n'est pas par hasard qu'elles n'ont aucune espèce d'influence dans le monde des enfants, unis qu'ils sont par ce crédit dont avons parlé, car ils ne sont pas encore éduqués à la rationalité critique, avec toutes les dérives et toutes les négations que celle-ci peut comporter. Si on prend de nouveau le genre gothique comme point de départ, on peut noter une tendance selon laquelle —indépendamment de la prévalence du crédit ou de la critique du surnaturel dans le texte— les instances de la crédulité sont traditionnellement représentées par les classes sociales inférieures et par des individus moins instruits (Orlando, 2017: 71). Dans *Udolpho*, ce sont toujours les serviteurs, les paysans et les domestiques qui optent pour l'explication surnaturelle d'un certain événement (à tort dans ce cas). Près de cent ans plus tard, dans *Dracula* (1897) de Stoker, ce sont les animaux, les paysans illettrés, les domestiques et les tziganes qui perçoivent immédiatement la véritable nature du vampire, tandis que Jonathan Harker et les autres personnages «cultivés» montrent beaucoup de résistance à croire en la présence —parfois effective— du surnaturel. Qu'est-ce qui rapproche ces personnages humbles? Précisément parce qu'ils appartiennent à une même catégorie d'exclus, aussi bien de façon temporaire que permanente, leur est donnée, nous semble-t-il, la possibilité de croire à ce en quoi les adultes éduqués et sceptiques ont cessé de croire, ou à ce en quoi ils ont honte de croire. Dans nos films, et de façon explicite, cela a à voir avec la capacité qu'ont en général les enfants, plus que les autres, à percevoir, peut-être seulement à un niveau intuitif, les vérités émotives et relationnelles qui dérangent et que le reste de la famille —ou de la communauté— se refuse catégoriquement de croire. Et cela précisément parce que l'enfant n'a pas encore appris à se défendre en «rationnalisant» ce qui l'effraie. On peut dire la même chose d'un certain type de pen-

sée «intuitive-émotive», qui peut être à la base de la remise en question de la toute-puissance du rationalisme qui nie tout ce qu'il ne peut pas comprendre. Sans équivoque, il ne s'agit plus de surnaturel, mais d'un quelconque élément qui renvoie à l'univers de l'émotion, du viscéral, de l'instinct, qui ne peut pas être contrôlé ni bridé. C'est en effet le crédit qui l'emporte, suggérant l'idée que certains types d'individus sont plus capables d'accéder aux vérités difficiles qui sont représentées *sub specie* de manifestations surnaturelles.

Mais que sont ces vérités? Naturellement, il est difficile d'apporter une réponse parce ces films fonctionnent comme de grands réservoirs de sens, mais excessivement spécifiques; cependant, si on regarde quel type de «monstres» sont ces fantômes qui reviennent pour signaler la présence d'un trauma irrésolu, on pourrait dire que les instances qu'ils portent en eux sont celles des dynamiques de séparation des propres objets d'amour, des difficultés d'élaboration, de défenses mentales toutes centrées sur le refoulement et la négation. La famille, aussi bien dans le passé que dans le présent, est toujours au centre de ces dynamiques. Si une violence qui n'a été ni découverte ni élaborée a en effet eu lieu dans le passé, celle-ci demeure en quelque sorte sans que l'on puisse la verbaliser ni la penser: toute la douleur et l'angoisse liées à l'événement funeste sont représentées sous la forme, terrorisante et dans un premier temps incompréhensible, de l'invasion surnaturelle. Avec une spécularité parfaite, la famille qui subit les conséquences du «retour» du fantôme est toujours présentée comme un noyau en conflit, dans lequel le dialogue générationnel est difficile, où il y a des problèmes de relation entre les membres du couple et où l'enfance est en quelque sorte toujours dans une position de vulnérabilité car elle n'est pas écoutée, pas comprise, à la fois témoin et victime de conflits et de violences. Pour reprendre la proposition du psychanalyste britannique W. Bion, nous pouvons conceptualiser la manifestation surnaturelle et le trauma auquel elle est associée, comme la représentation d'éléments beta, ou bien de données émotionnelles brutes, exemptes d'articulation de pensée, muettes et inscrites dans le corps, exposées à la conscience et qui continuent de persécuter l'individu de manière angoissante et confuse, dans l'attente d'être élaborées. D'après Bion, les éléments beta peuvent être compris comme des «choses», ou bien des réifications d'états émotifs et d'expériences qui n'ont pas eu accès à un minimum d'élaboration émotive et cognitive: ils se traduisent alors en hallucinations et en *acting-out* précisément parce que l'individu qui en fait l'expérience n'est pas à même de leur donner une forme plus articulée (Bion, 1984). La présence d'éléments beta est caractéristique aussi bien du fonctionnement psychique de la prime enfance que des

états psychopathologiques dus à l'incapacité de l'individu protecteur à s'adapter aux besoins émotifs de l'enfant, introjectant ses terreurs et ses angoisses primitives, pour les lui restituer élaborées sous forme de pensées et d'émotions qui puissent être exprimées et partagées. Il est possible de penser à la manifestation surnaturelle comme à une représentation filmique particulière de la répétition à l'infini d'éléments beta: dans nos films, le trauma non abréagi dans le passé tend à être représenté sous forme de manifestations à première vue terrorisantes et incompréhensibles, jusqu'à ce qu'une «fonction maternelle», représentée par l'élément féminin, s'active pour le reconnaître et tenter de le résoudre.

En ce sens, la famille joue le double rôle de «caisse de résonance» pour de vieux et de nouveaux conflits, mais elle est aussi appelée —si elle y réussit— à être mise à l'épreuve, pour devenir un espace capable d'élaborer des tensions et des conflits aussi bien dans le présent que dans le passé. Et l'enfant interroge, sollicite, met véritablement à l'épreuve les instances —masculine et féminine— appelées à dialoguer pour la construction d'un espace psychique habitable, et non plus détruit par la négation. Ces instances ne parviennent pas toujours à atteindre cette harmonie aussi rare que précieuse. Ce qui est certain, c'est que ce cinéma travaille, à travers la représentation de la manifestation surnaturelle, sur les inquiétudes les plus incandescentes de l'univers familial.

BIBLIOGRAPHIE

- BION, Wilfred (1984): *Second Thoughts*, Karnac Books, Londres.
- CAILLOIS, Roger (1966): *De la féerie à la science-fiction*, Gallimard, Paris.
- CARROLL, Noel (1990): *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York et Londres.
<<https://doi.org/10.4324/9780203361894>>
- CAVALLARO, Dani (2002): *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, Londres et New York.
- CESERANI, Remo *et al.* (1983): *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pise.
- DERRY, Charles (2009): *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, McFarland&Company, Jefferson, Caroline du Nord, Londres.
- DIXON, Winston (2010): *A History of Horror*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres.
- FAHY, Thomas (éd.) (2010): *The Philosophy of Horror*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- GRILLI, Alessandro (2013): «Strategie e poetica della regressione in *Beetlejuice* di Tim Burton», *Contemporanea*, XI, pp. 147-165.

- HANTKE, Steffen (éd.) (2010): *American Horror Film, The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University of Mississippi Press. <<https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604734539.001.0001>>
- HALLENBECK, Bruce (2009): *Comedy-Horror Films, a Chronological History*, McFarland&Company, Jefferson, Caroline du Nord et Londres.
- HOGLE, Jerrold (éd.) (2002): *Cambridge Companion to Modern Gothic*, Cambridge University Press, Cambridge. <<https://doi.org/10.1017/cc09781139151757.002>>
- (éd.) (2014): *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge. <<https://doi.org/10.1017/ccol0521791243.002>>
- HUTCHINGS, Peter (2004): *The Horror Film*, Pearson Longman, Harlow, New York.
- (2008): *Historical Dictionary of Horror Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham Maryland, Toronto, Plymouth UK.
- KENDRIK, James (2010): «A Return to Graveyard: notes on the Spiritual Horror Film», dans Steffen HANTKE (éd.), *American Horror Film, The Genre at the Turn of the Millennium*, University of Mississippi Press, Jackson, pp. 142-158. <<https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604734539.001.0001>>
- LAPLANCHE, Jean, et Jean-Baptiste PONTALIS (éds.) (2007): *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris.
- LEYDA, Julia (2016): «Demon Debt: Paranormal Activity as Recessionary Post-Cinematic Allegory», dans Shane Denson et Julia Leyda (éd.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-1-julia-leyda/>.
- McROY, Jay (2008): *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Rodopi, Amsterdam et New York.
- MORGAN, Jack (2002): *Biology of Horror, Gothic Literature and Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale et Edwardsville.
- MURPHY, Berenice (2015): «“It’s Not the House That’s Haunted” : Demons, Debt, and the Family in Peril Formula in recent Horror Cinema», dans Murray Leeder (éd.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Bloomsbury, New York, Londres, New Delhi, Sydney, pp. 235-251. <<https://doi.org/10.5040/9781501304729>>
- ORLANDO, Francesco (1993): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Turin.
- ORLANDO, Francesco (2001): «Statuti del soprannaturale nella narrativa», dans Franco Moretti (éd.), *Il Romanzo*, I, Einaudi, Turin, pp. 195-226.
- ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Turin.
- PUNTER, David (1980): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Longmans, Londres et New York.
- SCHNEIDER, John (éd.) (2004): *Horror Film and Psychoanalysis*, Cambridge University Press, Cambridge. <<https://doi.org/10.1017/cbo9780511497742.002>>
- SCOTTI, Massimo (2013): *Storia degli Spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Feltrinelli, Milan.
- SOBCHACK, Vivian (2015): «Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange», dans Barry Grant (éd.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, Austin, pp. 171-191.

- SPOONER, Catherine, et Emma McEVOY (éd.) (2007): *The Rutledge Companion to Gothic*, Routledge, Londres et New York.
- STRAMAGLIA, Antonio (1999): *Res inauditae, incredulae : storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Levante, Bari.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris.
- WILLIAMS, Tony (2014): *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, University Press of Mississippi, Jackson.

FILMOGRAPHIE

- AMENÁBAR, Alejandro (dir.) (2001): *The Others*, Canal +, États-Unis, Espagne, France.
- BALAGUERÓ, Jaume (dir.) (2002): *Darkness*, Fantastic Factory, Espagne, États-Unis.
- BALAGUERÓ, Jaume (dir.) (2005): *Fragile – a Ghost Story*, Julio Fernández Rodríguez, Espagne.
- BARKER, Jordan (dir.) (2006): *The Marsh*, Peter Simpson et George Flak, Canada.
- BAYONA, Juan Antonio (dir.) (2007): *El Orfanato*, Telecinco et al., Espagne.
- CRAVEN, Wes (dir.) (1977): *The Hills Have Eyes*, Vanguard Monarch Releasing Corporation, États-Unis.
- DERRICKSON, Scott (dir.) (2012): *Sinister*, Alliance Films, Royaume-Uni, Canada, États-Unis.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1973): *The Exorcist*, Hoya Productions, États-Unis.
- HARPER, Tom (dir.) (2014): *Angel of Death*, Tobin Armbrust et al., Royaume-Uni.
- HOOPER, Tobe (dir.) (1982): *Poltergeist*, SLM Production Group, États-Unis.
- KUBRICK, Stanley (dir.) (1980): *Shining*, The Producer Circle Company, Royaume-Uni, États-Unis.
- LEONETTI, John (dir.) (2014): *Annabelle*, New Line Cinema, États-Unis.
- MURPHY, Nick (dir.) (2011): *The Awakening*, BBC Films et al., Royaume-Uni.
- MUSCETTI, Andrés (dir.) (2013): *Mamá*, Guillermo Del Toro et al., Canada, Espagne.
- PANG CHUN, Oxide, et Dany PANG (dir.) (2007): *The Messengers*, Sam Raimi et al., États-Unis.
- POLANSKI, Roman (dir.) (1968): *Rosemary's Baby*, Paramount Pictures, États-Unis.
- QUÍLEZ, Luís (dir.) (2014): *Out of the Dark*, Apaches Entertainment et al., Colombie, Espagne.
- ROSEMBERG, Stuart (dir.) (1979): *Amityville Horror*, American International Pictures, États-Unis.
- SHYAMALAN, Manoj Nellyyattu (dir.) (1999): *The Sixth Sense*, Hollywood Pictures, États-Unis.
- WAN, James (dir.) (2010): *Insidious*, Blumhouse Productions, Canada, États-Unis.
- (dir.) (2013): *The Conjuring*, New Line Cinema, États-Unis.
- WATKINS, James (dir.) (2012): *The Woman in Black*, Richard Jackson et al., Royaume-Uni, Italie, Canada, Suède.