

CHRISTEL ORSATTI /

LE DÉCOR DE L'EFFROI



LA MAISON HANTÉE

AU CINÉMA / 2013

Le décor de l'effroi

La maison hantée au cinéma

Chrystel Orsatti

HEAD_Genève
Haute école d'art et de design
filière espace et communication
année 2012-2013
sous la direction d'Alexandra Midal

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur soutien dans le cadre de ce travail.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma tutrice de mémoire Alexandra Midal, pour son soutien constant, ainsi que pour les sages conseils prodigués tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent également à :
Catherine Guiral, Nathalie Pierron, Noam Toran, Rosario Hurtado, Roberto Feo, l'équipe des JRC, Faustine Lavorel, Elise Weber et à tous ceux qui m'ont soutenue tout au long de mes études.

Table des matières :

- p. 13 Introduction.
- p. 17 L'émergence de l'archétype de la maison hantée au cours de la révolution industrielle.
- p. 33 L'inquiétante étrangeté au cinéma, naissance du film de fantômes.
- p. 47 Le décor de l'effroi, la maison hantée au cinéma.
- p. 63 Nouvelles maisons hantées et objets électroniques poltergeists.
- p. 69 Conclusion.
- p. 81 Notes.
- p. 92 Bibliographie.
- p. 96 Filmographie.



La Chute de la maison Usher (Jean Epstein, 1928)

Introduction

La maison hantée est une figure récurrente du cinéma fantastique depuis les origines du septième art. Elle est l'environnement privilégié de manifestations des fantômes à l'écran. Elle se présente également comme un espace propre au développement du sentiment particulier d'inquiétante étrangeté et le décor privilégié de l'effroi. Elle apparaît comme un seuil ouvrant sur une menace surnaturelle et un portail vers une dimension fantastique. Le fantastique se définit par rapport à la notion du réel. Frank Henry précise dans *Le cinéma fantastique* ce dernier point : « Retenons en premier lieu que le fantastique se définit toujours par rapport au réel. Le réel se caractérise par la "normalité", et celle-ci est indispensable pour définir l'"a-normalité" qui se heurte à elle. C'est bien dans un monde donné pour réel qu'a lieu l'irruption de ce "mystère" inexplicable, irrationnel, cet événement "scandaleux" qui donne naissance au fantastique¹ ». Suivant les évolutions du cinéma, le décor de la maison hantée devient de plus en plus réaliste. Le but du scénographe, en charge de la production du décor, est alors de mettre en place et de soutenir au moyen de l'espace cet exact sentiment de peur et d'effroi, entretenu par l'inquiétante étrangeté² et révélé par la menace de l'apparition du fantôme. Le concept d'inquiétante étrangeté développé par Freud renvoie aux notions croisées d'*heimlich*, image de ce qui est familier et d'*unheimlich*, ce qui est menaçant et étranger. Il s'applique à l'exemple de la maison hantée. Si il dessert un univers fictionnel, ce décor est aussi le miroir des angoisses humaines. Il est intéressant d'analyser la dimension narrative et critique que peut revêtir la pratique du scénographe, ou *set designer*, dans ce sens. Son rôle ne se limite pas uniquement à habiller l'espace : il travaille en grande partie à accorder son atmosphère particulière au film. L'archétype de la maison hantée, souvent dédaignée comme appartenant au sous-genre du film d'épouvante, possède pourtant de multiples implications. Il s'agit de mettre en avant l'importance du décor en tant que personnage à part entière, ainsi que la valeur que prend ici le rôle du designer. Tel qu'il apparaît dans un grand nombre de productions cinématographiques, l'archétype de la maison hantée est né au XIXe siècle. Il fait écho à un ensemble de bouleversements marqué par l'avènement de l'industrialisation victorieuse, associée à un goût sans mesure pour le progrès technologique et scientifique et par le sacre d'un mode de pensée rationaliste et matérialiste, dont l'impact sur les habitudes et les modes de fonctionnement est considérable. À un siècle, écartelé entre raison, technique et déraison, tout en acier à l'image de l'industrie triomphante, répondent les ectoplasmes et autres fantômes.



Scéance de spiritisme au XIXe siècle

L'émergence de l'archétype de la maison hantée au cours de la révolution industrielle :

L'un des événements majeurs de l'avènement de l'industrie est l'invention de la machine à vapeur conçue par l'écossais James Watt en 1769. Elle marque un tournant dans l'organisation de la production industrielle en autorisant désormais une libre implantation des usines, lesquelles ne dépendent plus de l'énergie hydraulique des fleuves, et leur permet de se répartir dans tout le pays. De nombreuses fabriques, notamment dans les secteurs du textile, du charbon, mais aussi du verre et de la sidérurgie, s'implantent dans les capitales comme Londres ou Paris. En plus de l'avancée technique et industrielle majeure qui caractérise la révolution industrielle, l'accroissement considérable du tissu urbain induit une succession de modifications sociales notables. Comme le souligne Jean-Pierre Riou dans *La révolution industrielle*, ces « bouleversements sociaux sont organiquement liés à la révolution industrielle. Autant que les machines et les produits, les sociétés et les hommes changent³ ». Si elle est synonyme de développement industriel technologique et scientifique, la révolution industrielle est également liée à une augmentation démographique, à l'échelle nationale et dans les grandes villes, en partie liée aux progrès de la science et de l'hygiène qui induisent un recul du taux de mortalité. Dans le même temps l'industrie entraîne un exode rural massif, les paysans délaissant la campagne pour les villes. Le XIXe siècle peut ainsi être qualifié de « Siècle des villes⁴ », tant les agglomérations se développent et s'étendent, souvent de manière exponentielle⁵ jusqu'à former des conurbations, des villes gigantesques et tentaculaires. L'élargissement du tissu urbain et de sa population est étroitement lié au phénomène d'industrialisation, à la diffusion et à l'implantation massive des usines dans ces mêmes espaces. Ces mégapoles deviennent alors des « Pieuvres ardentes⁶ » comme les désigne le poète Verhaeren, lesquelles non seulement s'agrandissent, mais voient dans le même temps se modifier profondément leur organisation tout autant que leur visage, face aux nouveaux enjeux auxquels elles sont confrontées.

L'expansion urbaine et l'arrivée massive d'ouvriers nécessitent en outre la construction rapide et en grand nombre de logements. Des groupes de spéculateurs, que l'on appelle à Londres les *Jerry Builders*⁷, prennent en charge la construction de ces bâtiments. Il s'agit le plus souvent de rangées de maisons à un étage qui sont érigées sans attention particulière portée à leur qualité. Les *Jerry Buildings*, de même que l'ensemble des logements réservés aux ouvriers se révèlent de bien piètre facture et le plus fréquemment insalubres, humides et étouffants. La vermine et

la maladie y prolifèrent et les plus miséreux y vivent dans une terrible promiscuité. Mais au-delà des logements ouvriers construits par centaines, c'est une refonte de l'organisation urbaine plus radicale encore qui s'opère, à l'image des transformations orchestrées par le Baron Hausmann entre 1853 et 1869 à Paris. Suite à la volonté de Napoléon III, le Baron Hausmann, préfet de Seine, lance un ambitieux plan de rénovation urbain. La capitale engorgée n'est plus en mesure d'accueillir les nouveaux arrivants, venus pour la plupart travailler dans les usines. Il estime que «Paris peut être "aménagée" une fois pour toutes, et que l'aménagement doit être réalisé selon les critères habituels de régularité géométrique, de symétrie et de décor⁸». Son projet prévoit un assainissement et un élargissement des rues, la construction de hauts immeubles dans la continuité du style classique.

En plus de la reconfiguration urbaine, de nouveaux édifices voient le jour. Ils sont bâtis le plus souvent à l'occasion des expositions universelles. Ils exposent l'ensemble des avancées de l'industrie et de la technique de leur temps : peaux de verre reposant sur des structures d'acier rendues possibles grâce à l'essor de l'industrie sidérurgique ; innovations technologiques optimisant les possibilités d'utilisation, comme par exemple le Crystal Palace de Joseph Paxton, érigé à l'occasion de l'exposition universelle de Londres en 1851, mais aussi le Palais de l'industrie de Léopold Hardy, à l'exposition universelle de Paris en 1867, ou la tour Eiffel érigée en 1889. L'acier ouvre des possibilités de construction inédites et résolument modernes. Ces nouveaux édifices d'acier provoquent de vifs émois et de véhémentes contestations. Nombreux sont ceux qui se désolent du nouveau visage des villes et regrettent la disparition des quartiers anciens où les conditions de vie dégradantes des logements ouvriers n'échappent à personne. Egalement liées à l'insalubrité, de nouvelles épidémies se propagent en France comme en Angleterre, partant des quartiers défavorisés pour atteindre les zones les plus aisées des villes, ajoutant aux tumultes du progrès un nouveau sujet d'anxiété.

De même, ces villes, grandissent «plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel⁹» comme l'écrivit Charles Baudelaire en évoquant Paris. Les écrivains romantiques comme les réalistes dépeignent des scènes de villes maussades et grises ; la misère et la violence des bas-fonds¹⁰. Les architectes hésitent entre poursuite des canons classiques comme cela fut le cas avec les plans Haussmanniens, évocation romantique du néo-gothique pour conjurer le réel¹¹ et modernité des édifices d'acier. Les tensions se font de plus en plus fortes entre les classes laborieuses et la bourgeoisie. Cette dernière considère la classe ouvrière comme une «classe dangereuse¹²», encline à la violence et à l'accomplissement de méfaits, poussée

par la misère et la faim et devenue hostile à la bourgeoisie. Ce tableau est à l'image de la révolution industrielle, tumultueux et contrasté, écartelé entre progrès, perte de repère et nostalgie fébrile d'un passé qui s'étirole. Il s'impose comme le décor de nouvelles angoisses.

Ces nouveaux espaces urbains sont le creuset de nouvelles angoisses qui découlent de la récente industrialisation et de ses conséquences. L'agoraphobie ou la claustrophobie sont diagnostiquées au sein de la petite et de la moyenne bourgeoisie¹³ installée dans les centres-villes, dans les immeubles à étages bordant les larges avenues encadrées d'arbres. La montée en puissance de la violence urbaine et les craintes de la bourgeoisie envers les classes laborieuses cantonnées aux quartiers pauvres, des coupe-gorges sombres, sales et peu éclairés, contredisent la promesse d'un espace urbain clair, sécurisé, hygiénique et organisé. L'émergence de la psychologie et de la psychanalyse nouvelle¹⁴ permet une observation minutieuse des maladies psychiques de la bourgeoisie et permet de recueillir des témoignages précis. L'agoraphobie en est l'exemple le plus significatif. Dans *The Architectural Uncanny*¹⁵, Antony Vidler décrit le surgissement de pathologies liées à de nouvelles conditions sociales et à la métropole tout entière¹⁶. L'agoraphobie renvoie à un trouble de perception de l'espace urbain; de plus en plus d'habitants font l'expérience d'états de panique intense lorsqu'ils se trouvent dans des rues cernées de hauts murs. Il en est de même de leur désarroi au sein d'espaces ouverts, dans les larges places et les imposants boulevards¹⁷. Difficile de ne pas dissocier ces témoignages exprimant la souffrance éprouvée par les citadins, du phénomène de perte de repère provoqué par la mutation consécutive que subissent les espaces urbains.

Si ces nouvelles *spatial fears* apparaissent en réaction au décor anxiogène des métropoles émergentes, elles se manifestent également au niveau de l'espace domestique, des intérieurs bourgeois qu'elles affectent. Pour sa démonstration, Vidler se réfère au texte *L'inquiétante étrangeté*¹⁸ que Sigmund Freud publia en 1919, dans lequel il fait se croiser les notions de sensation d'angoisse et de familiarité; les éléments familiers charriant un sentiment d'inquiétude voire d'effroi. La maison est l'espace d'inquiétante étrangeté privilégié selon Vidler¹⁹; un environnement domestique qui est d'ailleurs à son plus haut degré d'étrangeté lorsqu'il est le plus familier²⁰. Vidler associe l'inquiétante étrangeté à l'intérieur bourgeois du XIXe siècle, le décor par excellence de l'anxiété moderne. D'une part cet espace, tout comme la ville, subit une telle transformation qu'elle favorise l'apparition d'angoisses claustrophobes. D'autre part, comme l'avance Barry Curtis dans *Dark places*, le XIXe siècle transforme aussi la relation à l'espace domestique, notamment par l'émergence des maisons

individuelles; les *single-family house* qui conduisent leurs occupants à une reconsidération des notions de propriété mais aussi d'identité vis à vis de leur habitat²¹. Cette particularité, porteuse d'angoisses nouvelles découle des relations incertaines entretenues par les nouveaux propriétaires avec leur environnement domestique, habituellement synonyme de calme et de sécurité. Le rapport à l'espace bourgeois se trouve à son tour modifié par les angoisses du siècle. Les *single-family houses* expriment les notions émergentes d'individualité et d'identité, lesquelles se traduisent au travers de l'ornementation des intérieurs. La bourgeoisie, devenue propriétaire de ces logements, insuffle sa personnalité aux foyers qu'elle investit. Le poids de l'ancienne aristocratie, à laquelle la bourgeoisie supplée mais à laquelle elle se réfère également, plane sur ces nouveaux lieux de vie. L'environnement se fait le symbole d'un rattachement anxiogène aux valeurs traditionnelles en cette ère de progrès. Ce nouveau rapport vis-à-vis de l'espace domestique induit un phénomène de projection et d'identification aux intérieurs. Le logis reflète ses occupants et leurs angoisses²². Une relation plus intime à l'espace prévaut et se traduit par un phénomène de projection des souvenirs et des anxiétés face à l'environnement familial.

L'expression de la personnalité par l'intermédiaire de l'espace se matérialise par l'accumulation d'objets et d'artefacts excentriques, éléments décoratifs et pièces de mobiliers ouvragées, incorporés aux intérieurs²³. Ce décor riche en allégories favorise l'idée que les objets prennent vie par eux-mêmes²⁴. Les artistes Salvador Dalí et Max Ernst le décrivent comme « chargés de fantaisie et d'animation²⁵ ». L'organisation des pièces et des couloirs peut également se révéler anxiogène; les espaces cloisonnés des intérieurs en font des environnements sombres dont on ne peut embrasser l'étendue du regard. Les distinctions entre espaces privés et publics deviennent dans le même temps plus clairement définies. Des pièces, des portes et des couloirs dérobés sont réservés au personnel de maison. Les intérieurs victoriens sont inquiétants du fait qu'ils symbolisent les règles sociales, auxquelles ils devraient pourtant permettre de se soustraire. L'espace domestique est finalement régi par les mêmes règles strictes de bienséances et de retenue qui prévalent en société.

Ces bâtiments sont par ailleurs tout à la fois hantés par les souvenirs et les angoisses qu'ils renferment, que par les références aux canons architecturaux et aux époques révolues auxquelles ils se rapportent²⁶. Ce décor rattaché au passé et à ses valeurs est pourtant inscrit dans l'histoire mouvementée d'un siècle de progrès. Telle une figure persistante et étrange, il semble être le symbole d'une époque révolue. Il demeure à l'image d'un territoire qui n'aurait pas pleinement accepté le rationalisme matérialiste

et positiviste de son temps et apparaît dès lors comme le porteur de l'inquiétante étrangeté par excellence. Cet environnement domestique se présente comme une faille potentielle entre le rationalisme moderne et le retour de l'irrationnel superstitieux du passé. L'ornementation chargée et symboliste de tels espaces est dénoncée par les réformateurs du modernisme, elle est «symptomatique de dévaluation et de délire²⁷». On note aussi le regain d'intérêt pour l'architecture comme pour les objets décoratifs de style néo-gothique²⁸. Avec leur caractère romantique et fantastique, ils agissent en opposition au modernisme industriel. Pour Barry Curtis ce goût particulier pour les artefacts de style néo-gothique est «Une nouvelle nostalgie des temps anciens mélangée à de l'appréhension²⁹». L'engouement pour l'architecture néo-gothique répond par opposition aux canons stricts du style classique comme au renouveau du siècle moderne³⁰.

La révolution industrielle en faisant rentrer le monde dans un siècle nouveau a opéré une rupture brutale avec la culture traditionnelle encore animée de nombreuses superstitions et croyances³¹. En réaction à ce basculement, comme catalyseur des angoisses nouvelles et en rejet de l'irrationnel face au cartésianisme en vigueur, la langueur romantique, que synthétise le Mal du siècle se retrouve dans la production littéraire. Le regain d'intérêt pour le style gothique du Moyen Âge et le vif engouement pour le fantastique agissent comme une ultime tentative d'évasion du réel³². Mais c'est tout particulièrement l'enthousiasme pour les histoires de fantômes qui va assumer ce rôle. Aussi, les progrès scientifiques, médicaux et un souci récent pour l'hygiène provoquent une modification des mœurs funèbres, les morts traditionnellement veillés au domicile familial, sont transportés dans des bâtiments hospitaliers spécialisés. Ce changement de coutumes funéraires agit en faveur de l'engouement récent pour les fantômes ; à présent les spectres hantent les demeures dont on leur a interdit le séjour³³. À l'ère de la science, de la technologie et de l'industrie, tandis que le rationalisme matérialiste semble sortir victorieux d'un passé marqué par les croyances en des forces animistes et surnaturelles contre lesquelles il oppose le recours pragmatique à la raison, apparaissent les mouvements spiritistes.

Les mouvements spiritistes se développent en réaction à ces mêmes transformations. Ils semblent être l'antidote aux angoisses et aux craintes inhérentes à l'accélération fulgurante du monde, de ses échanges et de ses mutations. Se nourrissant des enjeux et des craintes du siècle et en prenant appui sur l'opposition à l'industrie, le courant spiritiste profite du recul relatif des religions³⁴ pour ériger la croyance en l'existence du fantôme et en la possibilité de la communication avec les esprits. Son avènement est le point d'orgue d'une révolte contre les bouleversements de l'ère industrielle. Il appelle le surnaturel à se manifester dans l'espace domestique. Le XIXe siècle « oscille entre des aspirations spirituelles (...) et rationalistes³⁵ ». En plus d'être le siècle du progrès technologique et scientifique, il est aussi celui de l'ectoplasme, la matière du fantôme qu'invoquent les spiritistes dès le milieu du siècle.

Le spiritisme est l'héritier de la *Naturphilosophie* de l'époque pré-romantique de la fin du XVIIIe siècle et d'une fascination pour les forces invisibles et le magnétisme, désignés comme présents en toutes choses, en réaction à un monde désenchanté³⁶. Le spiritisme en tant que principe et mouvement naît aux Etats-Unis en 1847, suite à la manifestation de coups aux travers des murs et des objets de la ferme des sœurs Fox, qui attribuèrent ces événements à un esprit avec lequel elles tentèrent d'entrer en communication. Né au milieu du XIXe siècle, le spiritisme, aussi nommé spiritualisme outre-Manche, se répand rapidement et avec succès dans le reste du monde³⁷. Allan Kardec est reconnu comme le fondateur de la philosophie spirite, il en a organisé la pensée et établi les rituels. Il donne la définition suivante du spiritisme dans l'introduction de son ouvrage *Le livre des esprits*: « (...) le spiritualisme est l'opposé du matérialisme; quiconque croit avoir en soi autre chose que la matière est spiritualiste (...). Nous dirons donc que la doctrine spirite ou le spiritisme a pour principes les relations du monde matériel avec les Esprits ou êtres du monde invisible³⁸ ». Le spiritisme établit d'emblée son opposition au rationalisme en se référant à l'immatériel et au spirituel. Il gagne les milieux aisés des populations des grandes villes, notamment la classe ouvrière supérieure instruite et la petite et moyenne bourgeoisie.

Les réunions spiritistes s'organisent sous forme de cercles où les participants cherchent à entrer en contact avec les esprits ou spectres des défunts. Ils renvoient aux croyances en l'au-delà et leur évocation s'oppose à l'avènement du rationalisme du siècle qui les en avait chassé³⁹. Lors des séances tenues par les cercles spirites, le plus souvent dans le cadre privé de salons bourgeois, les participants s'assoient autour d'une table et joignent leurs mains, accompagnés d'un médium, ils invoquent les esprits pour leur demander conseil ou audience. Lesdits esprits sont

appelés à se manifester par le truchement d'objets ou en interagissant avec l'espace. Aussi, en France, l'engouement se concentre plus particulièrement vers une communication et une captation de la «voix» des fantômes, alors que le monde anglo-saxon porte un intérêt plus marqué à la production de phénomènes visuels et de manifestations physiques d'apparence surnaturelle. De cette orientation particulière du spiritisme naissent les médiums dits «physiques⁴⁰». Ces derniers usent de trucs et d'astuces afin de faire parler et apparaître le fantôme à l'aide d'objets ou de meubles qu'ils semblent faire léviter ou trembler et par lesquels le spectre paraît émettre des sons en réponse aux questions du médium. Le fantôme est appelé à se manifester en agissant visiblement sur les éléments du décor entourant les médiums et les membres des cercles spiritistes.

Si les spiritistes se font les porte-paroles du spectre, c'est la littérature du XIXe siècle qui en établit définitivement l'influence. La production littéraire fantastique répond également aux angoisses nées de la révolution industrielle. La littérature exalte «la sensibilité de l'individu, la liberté artistique, l'imagination⁴¹», suivant le même engouement pour le surnaturel qui anime les cercles spiritistes. Suite aux romantiques, inspirés par le *spleen*, les décadents et les symbolistes apparaissent. Ils œuvrent au nom de ce Mal du siècle par un recours au fantastique, à l'ésotérisme et aux thématiques morbides.

Le roman gothique anglais, le fantastique ou encore le roman noir trouvent ainsi leur plein essor au XIXe siècle⁴². Ils sont portés par l'engouement pour la pensée spiritiste dont ils reprennent les thématiques. Ils sont également soutenus par l'essor de la presse inhérent à l'époque industrielle et à ses progrès et profitent du recul de l'illettrisme que cet essor de l'édition induit. Des auteurs tels qu'Edgar Allan Poe ou Guy de Maupassant marquent le siècle avec leurs récits macabres, jouant tout autant de la thématique du fantôme que de l'inquiétante étrangeté et de la réminiscence de superstitions et de peurs passées que le cartésianisme moderne semblait avoir évincées⁴³. Sigmund Freud avance d'ailleurs que «ce qui semble à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangeté inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants⁴⁴».

Dans *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Jean-Yves Tadié rappelle que le fantastique est «l'intrusion d'un mystère dans la vie réelle⁴⁵» et dans *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov le désigne comme «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴⁶». Le fantastique ramène une dimension surnaturelle dans le rationalisme industriel. Il agit comme un remède aux angoisses du siècle comme pour en exorciser les craintes. La littérature fantastique délaisse peu à peu les thématiques mythologiques et spectaculaires qui la caractérisent à ses débuts et trouve au moyen de l'établissement d'un décor particulier, une manière de créer et de soutenir le sentiment de peur, notamment par l'usage de l'inquiétante étrangeté: il s'agit de l'espace domestique bourgeois. Cet environnement est tout à la fois celui des réunions spiritistes et le lieu de manifestation privilégié de l'inquiétante étrangeté. Qu'il s'agisse du décor de l'action du *Horla*⁴⁷ de Maupassant ou de celui de *La chute de la Maison Usher*⁴⁸ d'Edgar Allan Poe, le modèle qui apparaît est celui d'une maison bourgeoise sombre et menaçante, avec ses murs fissurés, ses intérieurs riches et étouffants où objets et meubles menacent de se mouvoir par leur propre volonté. Dans de tels espaces, les repères semblent sur le point de basculer à tout moment et de faire apparaître le spectre ou le démon qui hante les lieux. Et c'est bien là tout l'enjeu de cette indécision entre rationnel et irrationnel, produit par le phénomène d'inquiétante étrangeté qui prend idéalement forme dans un tel décor.

Edgar Allan Poe fait décrire en ces termes par son protagoniste principal le décor de la maison Usher: «La chambre dans laquelle je me trouvais était très grande et très haute, les fenêtres, longues, étroites, et à une telle distance du noir plancher de chêne qu'il était absolument impossible d'y atteindre. De faibles rayons d'une lumière cramoisie se

frayaient un chemin à travers les carreaux treillisés et rendaient suffisamment distincts les principaux objets environnants; l'œil néanmoins s'efforçait en vain d'atteindre les angles lointains de la chambre ou les enfoncements du plafond arrondi en voûte et sculpté. De sombres draperies tapissaient les murs. L'ameublement général était extravagant, inconfortable, antique et délabré. Une masse de livres et d'instruments de musique gisait éparpillée çà et là, mais ne suffisait pas à donner une vitalité quelconque au tableau. Je sentais que je respirais une atmosphère de chagrin. Un air de mélancolie âpre, profonde, incurable, planait sur tout et pénétrait tout⁴⁹ ».

La maison hantée est, à l'opposé d'une maison de rêve, une structure qui abrite des tensions et génère des instabilités; poreuse, incontrôlable et inhospitalière. Elle est située à la marge des villes, parfois abandonnée et délabrée, à l'image des demeures hantées des nouvelles *La rue Aungier* de Shéridan le Fanu ou *La maison maudite* de Howard Phillips Lovecraft⁵⁰. Héritière des châteaux et des ruines hantés des premiers romans gothiques du XVIIIe siècle⁵¹, elle prend le plus souvent l'aspect d'une maison victorienne, siège des angoisses du XIXe siècle où se tiennent des réunions spiritistes. Il est donc naturel qu'un tel environnement devienne le décor privilégié des histoires de fantômes. La maison hantée emprunte l'aspect d'un lieu de vie familial, mais elle tend à en brouiller les repères⁵², afin de déstabiliser et désorienter les protagonistes, tout comme les lecteurs des récits horrifiques et préparer un terrain favorable au fantastique. La menace surnaturelle et le caractère d'inquiétante étrangeté sont d'autant plus forts que la maison hantée peut paraître de prime abord hospitalière, ne révélant que par la suite sa nature. Occupée par les fantômes et autres forces démoniaques anciennes parfois symbolisées par un objet, une partie ou la totalité de la maison⁵³, elle est semblable à un musée où l'espace et les objets semblent figés dans le temps. Elle peut aussi renvoyer au tombeau. Vidler décrit ainsi la maison Usher, dépeinte en partie dans l'extrait précédent, comme une crypte prédestinée à être enterrée à son tour⁵⁴.

Le décor de la maison hantée est oppressant, l'espace se dédouble dans les reflets de nombreux miroirs qui en altèrent la perception, rendant impossible son appréhension complète. Un nombre incalculable de portes, de placards, de pièces curieuses et de recoins dissimulés forment une structure labyrinthique. Des statues, portraits et photographies des propriétaires présents ou passés habitent l'espace de leurs présences menaçantes, créant comme un lien angoissant avec le passé des lieux⁵⁵. Les ornements anthropomorphiques entretiennent la sensation déstabilisante que les objets puissent prendre vie par eux-mêmes. Mais c'est

souvent la maison hantée elle-même qui se trouve habitée d'une vie qui lui est propre. Elle peut se transformer en un dédale où les protagonistes se perdent. Dans cet espace les repères spatio-temporels s'inversent et les sens n'ont plus de prise, alors que le lieu se présentait au premier regard comme un espace sûr et rassurant car familier. La maison hantée est également le reflet de l'âme des propriétaires dont elle abrite la mémoire et les souvenirs, mes aussi les angoisses et les secrets; comme dans le cas du mélancolique Roderick, dernier héritier de la maison Usher dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe.

L'archétype de la maison hantée reprend donc les caractéristiques du manoir où se tiennent les réunions spiritistes et où le décor exprime les angoisses de la classe bourgeoise. Il est comme le symbole de la persistance d'une époque révolue, menacée par le renouveau de l'ère industrielle. À cheval entre le cartésianisme scientifique et la tentation du surnaturel, il apparaît comme l'environnement privilégié de l'inquiétante étrangeté et des fantômes.

Après avoir connu un bref renouveau à l'issue de la Première Guerre mondiale, le spiritisme recule, sans pour autant disparaître. Cependant les fantômes et la maison hantée survivent au déclin relatif des cercles spirites, notamment par le viatique de la littérature fantastique dont le succès perdure et où l'on fait appel à des descriptions plus précises de l'espace⁵⁶. Avec le cinématographe des frères Lumière, rapidement adopté par Georges Méliès, qui porte le premier le fantastique à l'écran, les thèmes de l'horreur et des spectres de la littérature prennent corps dans l'image. Le cinéma fantastique et le film de fantôme apparaissent dès la fin du XIXe siècle.



Plan de Londres en 1843.



Boulevard Haussmannien, Paris, 1880.



Bâtiment d'acier de Léopold Hardy à l'exposition universelle de Paris, 1867.



Logements de la classe ouvrière, 1870, Gustave Doré.



Londres, Regent's Street, 1828, T. Shepherd.



Objets néo-gothiques, 1841. Cuillères à sucre, G. W. Adams, 1851.
Meuble présenté à l'exposition universelle de Londres en 1851.



Maison des soeurs Fox à Hydesville, New York, Etats-Unis, XIXe siècle.



Phénomène de lévitation au domicile des soeurs Fox, 1850.



Scéance de spiritisme, 1860.



Le Revenant (Georges Méliès, 1903)

L'inquiétante étrangeté au cinéma, naissance du film de fantômes :

À la fin du XIXe siècle, il existe d'ores et déjà une tradition de la mise en scène du fantastique et de ses figures traditionnelles, dont celle du fantôme. Qu'il s'agisse des truquages dont usent les médiums, rapidement dénoncés pour charlatanisme⁵⁷, ou des projections aux thématiques fantastiques opérées par les premiers appareils d'optiques ancêtres du cinématographe, la figure du fantôme est à l'honneur en cette fin de siècle. Les fantômes existent dès lors hors les pages des romans fantastiques et sont mis en scène avec les espaces et les objets qu'ils hantent.

Les photographies spiritistes montrent de célèbres médiums faisant léviter des tables et des chaises, ou être littéralement attaqués par des fantômes au faciès grimaçant dont les linceuls blancs flottent dans les airs⁵⁸. Outre ces photographies ostensiblement truquées, un grand nombre de clichés bernent les plus crédules en faisant apparaître à leurs côtés le visage d'un être disparu par un savant jeu de surimpression⁵⁹. Ces mises en scène impliquent le choix d'un décor particulier : la maison bourgeoise. Elle est le cadre des réunions spiritistes, abrite les angoisses modernes et est le décor caractéristique de la maison hantée de la littérature fantastique. Face à l'engouement général que suscitent les réunions du mouvement spiritiste, des médiums plus ambitieux ont recours à des trucages et à des mises en scène plus complexes visant à présenter au public rassemblé ce qui passe pour d'authentiques apparitions spectrales⁶⁰. Ces représentations bien que dénoncées comme truquées, ont malgré tout le mérite de faire appel à d'ingénieux stratagèmes et de proposer les premières mises en scène de fantômes. D'astucieux jeux de miroirs permettent en réfléchissant une photographie, selon un principe proche de celui de nos hologrammes actuels, d'exposer au public le spectacle d'une silhouette fantomatique plus vraie que nature qui semble flotter dans les airs⁶¹. De plus modestes trucages sont cependant utilisés et permettent de provoquer des illusions sonores et visuelles, comme des coups semblant émis au travers d'artefacts et passant pour des voix d'outre-tombe ou la lévitation et le tremblement inquiétant d'objets ou de meubles.

Les montreurs d'images tirent également partie de cet engouement certain pour les fantômes. Il s'agit de marchands ambulants qui parcourent les pays chargés de leurs lanternes magiques et organisant dans les villes de courtes représentations qui attirent les foules. Le dispositif des lanternes magiques⁶², permet par un mécanisme de lentilles et la présence d'une source lumineuse, de projeter sur une toile ou sur un mur,

des motifs peints sur des pièces de verre⁶³. Ces dernières, parfois articulées, permettent le rendu d'une image animée, bien que modestement, ou de diffuser une succession d'images créant ainsi des scénettes. Bien que l'on trouve des lentilles peintes présentant des sujets divers et variés, ce sont les thématiques fantastiques qui rencontrent le plus franc succès. Issus des lanternes magiques des sorcières et des démons, des scènes de danses macabres, des spectres et des fantômes, s'envolent sur les murs. Le spectacle est gratifié d'un véritable souci de mise en scène⁶⁴. Une atmosphère adéquate est élaborée, afin de créer et de soutenir le fantastique et de susciter les sensations de peur et de surprise chez les spectateurs. Les fantasmagories de Robertson⁶⁵ restent ainsi célèbres pour prendre place dans les bâtiments de pierre d'un couvent désaffecté en plein Paris où les spectateurs sont conduits à travers un parcours semblable au décor des intrigues des romans gothiques, jusqu'au lieu-dit des projections⁶⁶.

Au début du XIXe siècle, d'autres spectacles à caractère fantastique rencontrent un franc succès. Ce sont les grandes heures du théâtre d'illusions, des spectacles aux effets spectaculaires usant d'importantes et complexes machineries⁶⁷. Tout comme les plus inventifs des charlatans spirites, ils usent de trucages et d'escamotages pour faire apparaître et disparaître les acteurs ou faire voler des personnages fantastiques dans les airs au moyen de harnais et de poulies⁶⁸. En parallèle à ces représentations théâtrales, l'engouement pour les lanternes magiques va peu à peu tendre à décroître. Mais les fantômes des fantasmagories suivent l'évolution des outils d'optique qui préfigurent le cinématographe à venir⁶⁹ et annoncent l'avènement des films de maisons hantées. En 1895 Louis et Auguste Lumière perfectionnent le système proposé par les divers appareils d'optique existants et supplantent tous ces appareils en créant un instrument révolutionnaire : le cinématographe⁷⁰. Dès lors il est non seulement possible de créer de courtes séquences d'images en mouvement, mais aussi, à l'instar du processus photographique, de capturer l'image, de filmer et de projeter et ainsi de donner naissance aux films de fantômes.

La renommée de l'invention se répand rapidement jusqu'aux oreilles de George Méliès, le propriétaire du célèbre théâtre d'illusion Robert-Houdin, qui découvre le cinématographe en 1895. Les possibilités de création qu'offre une telle machine couplées à l'inspiration riche de Méliès le poussent à vouloir acquérir l'appareil. Il tourne rapidement ses premières séquences cinématographiques. Méliès prône le recours à l'imagination, à la production d'un scénario et à la composition d'un décor particulier, et non la simple prise de vue formelle du réel qui caractérise les films des frères Lumière. Si les fantômes sont présents dès les

premières heures des outils de projection, c'est avec Méliès qu'ils apparaîtront concrètement sur l'écran de cinéma.

Méliès est connu comme l'inventeur du spectacle cinématographique et du cinéma fantastique. Il réalise des films à thématiques fantastiques où les créatures surnaturelles sont reines et tourmentent les pauvres mortels dans leurs demeures et des histoires de château hantés en écho aux premiers romans du gothique anglais⁷¹. Bien que les frères Lumière produisent l'image d'un squelette animé dans *Le squelette joyeux* (Louis Lumière, 1897) c'est bel et bien à Georges Méliès que l'on doit les premiers films de fantômes, voire de maisons hantées. En témoignent les courts-métrages *Le repas fantastique* (Georges Méliès, 1901), *Le revenant* (Georges Méliès, 1903), ou *Le locataire diabolique* (George Méliès, 1909) où les pièces de mobilier bourgeois lévitent, se démultiplient, disparaissent ou deviennent gigantesques au grand étonnement des occupants des lieux. La création d'un film nécessite le choix et la mise en place d'un décor, réel, naturel ou composé. Dans le cas du cinéma fantastique de Méliès, il s'agit de décors créés de toutes pièces. Le cinéaste apporte un soin particulier aux décors et aux accessoires.

L'esthétique des films de Méliès est durant toute sa carrière celle dite du « théâtre photographié⁷² », la caméra se place face à la scène à l'instar du spectateur d'une pièce de théâtre. Aussi le décor emprunte au répertoire théâtral ses toiles de fond peintes en trompe l'œil ; et ce même quand le décor gagne en profondeur, lorsque Méliès compose des toiles déployées en trapèzes, ou joue sur des effets de perspectives. Mais le décor de cinéma va peu à peu se détacher des règles du décor de théâtre et développer son propre langage, alors même que son rôle dans l'œuvre cinématographique se définit plus clairement. De plus, si Méliès est connu pour assurer la totalité des étapes de production de ses films, l'évolution de la production cinématographique et l'apparition de studios de plus grande envergure⁷³ entraînent une division nécessaire des tâches de production entre divers corps de métiers clairement définis. La conception et l'élaboration des décors sont alors allouées aux scénographes, encore appelés décorateurs, ou *set designers* aux Etats-Unis ou en Angleterre.

Si le décor de théâtre donne une impression de volume par un recours à l'illusion de la perspective, le décor de cinéma tend quant à lui à proposer une composition en trois dimensions et non plus seulement un simulacre de volume. Les décors du cinéma fantastique se complexifient, ils gagnent en profondeur dans les œuvres cinématographiques de l'expressionnisme allemand⁷⁴. Des films emblématiques du mouvement tels que *Le Cabinet du docteur Caligari*, (Robert Wiene, 1919), ou *Le Golem*

(Paul Wegener, 1920), se dotent de décors riches et remarquables par leur aspect torturé si caractéristique du mouvement. Les décors peints reflètent l'état d'esprit et l'angoisse des personnages, devenant des « paysages psychiques⁷⁵ » où le décor apparaît comme une manifestation de l'âme tourmentée des personnages. Un aspect particulièrement frappant dans les décors réalisés par Hermann Warm et Walter Röhrig⁷⁶ pour *Le Cabinet du docteur Caligari* où « Holstenwall est alors ville-matrice (...) où l'oblique des ruelles, les fentes faisant office de portes ou de fenêtres, l'extravagance des becs de gaz n'existent que pour mieux déstabiliser le spectateur⁷⁷ », jusqu'au maquillage des personnages qui s'intègrent à l'ensemble stylistique, concourant à créer une atmosphère particulière, noire, mystérieuse et propice à la survenue du fantastique. Dans *Le décor de film*, Léon Barsacq cite un extrait de *L'écran démoniaque* de Lotte H. Eisner : « Il faut, disent les expressionnistes, se détacher de la nature et s'efforcer de dégager l'expression la plus expressive d'un fait, d'un objet. L'expressionniste ne voit plus, il a des visions⁷⁸ ». Le décor « doit devenir une création poétique, au lieu de se contenter de copier la banale apparence⁷⁹ ». Par exemple lors de la scène de l'annonce du meurtre mystérieux d'Alan au personnage principal, dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, tout dans le décor vient soutenir la tension de cette annonce : les angles étranges des murs, les teintes sombres tout juste rehaussées par la lumière d'une fenêtre triangulaire penchée dans une perspective fuyante et aux barreaux inclinés, les motifs torturés des façades et la chaise isolée dans le noir. L'ensemble de la composition du décor de la pièce semble soutenir l'effroi de cet épisode tragique.

Mais à cette époque c'est avant tout la norme du décor de théâtre⁸⁰ transposé au cinéma qui prédomine malgré tout, et il faut attendre les films tournés à la fois en extérieur et en intérieur, pour que l'effet de réel des décors construits s'adapte au réalisme des prises de vues hors du studio. En effet, comme l'avance Barsacq : « Le jour où les extérieurs réels furent introduits dans le film, l'évolution future du décor de cinéma était pratiquement décidée. Sous peine de devenir un élément discordant, le décor devait parvenir à recréer un cadre équivalent, par son authenticité, à la réalité⁸¹ ». Cette évolution est d'ores et déjà visible au travers des décors de *Nosferatu* (Murnau, 1922) et de *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932). Le rôle du scénographe se définit de plus en plus clairement alors même que la place de la conception du décor dans l'œuvre cinématographique gagne en importance⁸².

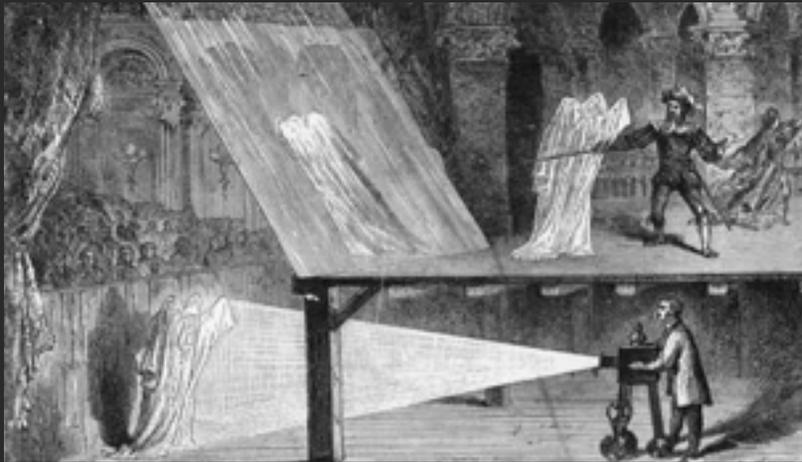
L'éloignement vis-à-vis des canons du décor de théâtre ou de ceux plus stylisés de l'expressionnisme allemand semble s'opérer principalement par cette recherche de l'illusion parfaite vis-à-vis du réel. Les plans sont alors toujours fixes et le point de vue est le plus souvent celui dit du « monsieur de l'orchestre⁸³ » établi aux premières heures du cinéma par George Méliès. La caméra, un dispositif lourd et peu maniable, est immobile. Dès le milieu du XXe siècle, avec les progrès technologiques qui permettent l'élaboration d'appareils de prise de vue plus légers et mobiles et avec l'usage généralisé de grues et de systèmes de travelling le point de vue se fait multiple, ambulante. Comme l'avance Joël Magny, auteur de *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*: « Une véritable révolution s'opère. Jusque-là (peinture, photo, vue, plan-tableau primitif), le spectateur se trouvait *face* au spectacle, à la portion de réalité regardée. Désormais il est à *l'intérieur*, dans cet espace. Un espace devenu habitable⁸⁴ ».

Le décor « produit l'illusion du réel⁸⁵ ». Cet effet de réalisme prévaut malgré l'aspect par définition composé ou fictif du décor. Dans cette optique Robert Bresson explique dans *Notes sur le cinématographe* que « le mélange du vrai et du faux donne du faux. Le faux lorsqu'il est homogène peut donner du vrai⁸⁶ ». En ce sens, même si le film de maison hantée relève de la fiction et du décor construit, cette homogénéité du faux admet malgré tout une apparence réaliste. Le décor compose un réel vraisemblable. Françoise Puaux dans *Le décor de cinéma*, introduit l'idée d'un décor comme espace « essentiellement mental⁸⁷ » car composant et mettant en relation des espaces dont l'ordonnance et la cohérence n'existe qu'au niveau de la fiction. Si la scène de théâtre donne à voir frontalement la totalité de l'espace, le décor de cinéma est traversé à la fois par les acteurs et par la caméra. Il est organisé selon les besoins de la mise en scène, comme dans le cas du labyrinthe de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980). Seule une version simplifiée du labyrinthe est confectionnée pour les besoins du tournage ; l'immensité du dédale étant suggérée par le rapport à la maquette présentée auparavant et par les jeux de cadrage⁸⁸. Aussi l'œil de la caméra se meut avec de plus en plus de liberté dans le décor, guidant le spectateur aux points d'intérêt de la scène⁸⁹. Le réalisateur cadre ainsi le décor pour soutenir le sentiment d'inquiétante étrangeté génératrice de peur.

Le cinéma fantastique est avant tout un cinéma d'atmosphère où il vaut mieux suggérer que montrer clairement la menace surnaturelle afin de maintenir le suspens et engendrer la peur⁹⁰. Cet effet est créé et maintenu en grande partie grâce au décor, lequel est de plus en plus travaillé en terme de détails et de réalisme, se détachant des acquis du décor de théâtre pour développer son propre langage. Il compose avec les nouveaux impératifs et les possibilités d'une caméra qui évolue plus librement dans l'espace du décor et est en mesure de se rapprocher, parfois en très gros plan, de tel ou tel détail de la composition. À cet égard, Barsacq avance que «là encore l'évolution s'explique par la mise en évidence d'une optique cinématographique très différente de celle du théâtre. Ce n'est plus l'œil du spectateur qui suit l'action qui se déroule devant lui sur la scène, mais la caméra qui, en pénétrant dans l'intimité des personnages, met l'accent sur telle expression du visage ou sur tel aspect des objets, du décor ou du paysage⁹¹». Il précise également que «le décor de cinéma sert de cadre non seulement à l'évolution des acteurs, mais aussi à celle de l'appareil de prises de vues; celui-ci passe par les portes, accompagne un personnage montant l'escalier, se substitue à ce personnage en se penchant par-dessus la rampe, pour nous montrer le vestibule en vue plongeante, etc.⁹²». L'évolution de la caméra inclut le spectateur plus intimement dans l'action et concourt à créer un effet de réel. Le décor devient un personnage à part entière, permettant l'avènement d'une atmosphère propice à distiller l'effroi. Un décor crédible rend l'atmosphère et l'intrigue d'autant plus inquiétantes car il confère une dimension de véracité à l'action.



Fantasmagories de Robertson, 1798.



Fantôme de Pepper, 1863.



Jane Leymarie et l'esprit de Mlle. Finot, 1873, Edouard Isodore Buguet.
Le médium Ferihummer avec une matérialisation, 1923.



Le locataire diabolique (Georges Méliès, 1909) : le mobilier animé.



Le repas fantastique (Georges Méliès, 1900) : l'apparition des chaises sur la table.



Peinture des toiles de fond au studio de la *Star Film* de Méliès, Montreuil, 1900.



Le cabinet du docteur Caligari (Robert Wiene, 1919) : le décor d'un intérieur



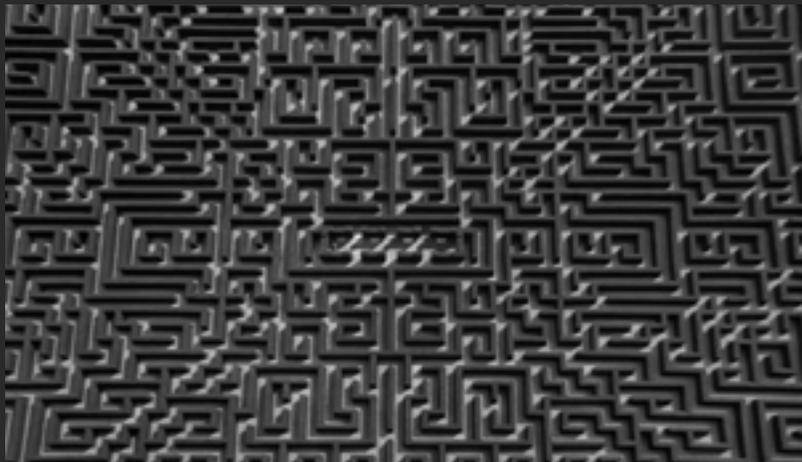
Le Golem (Paul Wegener, 1920) : le décor d'un intérieur.



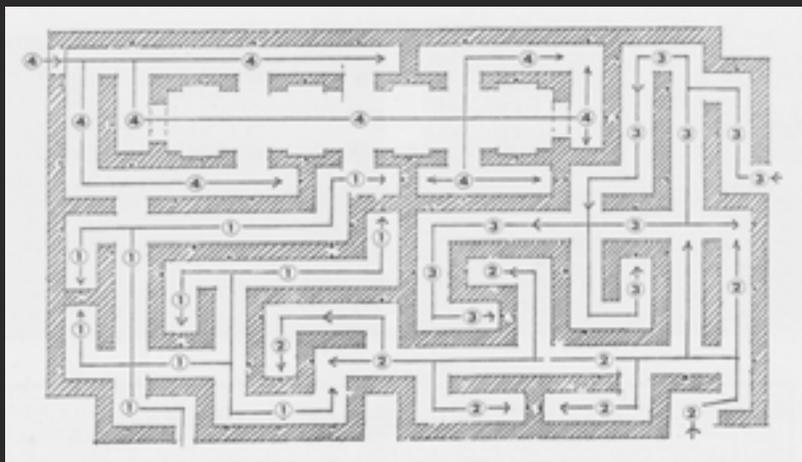
Nosferatu (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) : l'intérieur du château.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : la maquette du labyrinthe.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : le labyrinthe à l'extérieur du bâtiment.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : le plan du décor simplifié et détails de tournage.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : la carte à l'entrée du labyrinthe.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : un plan à l'intérieur du décor du labyrinthe.



La Dame en noir (James Watkins, 2011)

Le décor de l'effroi, la maison hantée au cinéma :

Un ensemble de stratégies propres au cinéma fantastique est développé dans le but de créer et de soutenir une atmosphère d'angoisse et de peur à l'écran ; mais aucune n'a autant d'importance que le décor. Il est spécialement pensé pour introduire la menace. Le fantastique se définit par rapport au réel il est un point de basculement caractérisé par l'hésitation du narrateur, mais également par celle du spectateur entre rationalité et surnaturel. L'environnement dans lequel se déroule l'intrigue fantastique se doit d'être celui du réel, ou du moins du vraisemblable. L'aspect menaçant de la survenue d'une issue surnaturelle se déploie justement parce que l'action se produit dans un univers ordonné, rationnel, maîtrisé et en apparence gouverné par la raison. La menace fantastique se manifeste par un effritement dangereux des frontières dans un espace au préalable sûr et familier. Elle se caractérise par l'intrusion du doute en la possibilité d'une dimension inconnue et inquiétante, liée à la mort. Il y a dans la notion même du fantastique l'idée du seuil, de l'imminence de son franchissement et du basculement au-delà de cette limite. Ces seuils sont représentés au moyen de certains éléments particuliers du décor. Ce dernier devient un acteur à part entière de l'intrigue fantastique, si ce n'est l'acteur principal. C'est par lui qu'est rendu visible le basculement d'un univers rationnel sûr et maîtrisé vers un univers de peur.

La figure archétypale de la maison hantée peut matérialiser à elle seule cette notion de seuil. Sa présence en marge des villes, persiste hors du passé menaçant. Image de l'espace domestique fantastique et angoissant, la maison hantée est un portail vers le surnaturel. La porte de cette maison, souvent abandonnée ou figée dans le temps, est le passage vers un environnement où plane la menace du fantastique. La maison hantée, personnage à part entière de fiction, n'est pas une maison quelconque, mais un protagoniste particulier, à l'image du célèbre manoir du film *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). Il en est de même pour un grand nombre d'exemples où intervient la figure de la maison hantée, comme celle de *Livide* (Alexandre Bustillo et Julien Maury, 2011)⁹³, à l'écart de la ville, ou celle de *Rose Red* (Craig R. Baxley, 2002) loin d'un centre-ville mais qui se retrouve prise dans l'expansion de l'agglomération. Cette dernière apparaît en rupture avec les immeubles de béton alentour, par son architecture passée et ses proportions gigantesques. Dans *La dame en noir* (James Watkins, 2011) dont l'intrigue se déroule à la fin du XIXe siècle, la demeure diabolique est située sur une île de Grande-Bretagne isolée du continent par la marée. Quelle que soit l'époque, du XIXe siècle à nos jours, la maison hantée est toujours tenue à l'écart. C'est la place traditionnellement attribuée à ce qui est rejeté, dangereux voire

contagieux⁹⁴. Elle semble épargnée par le progrès et encore possiblement soumise aux lois d'un monde gouverné par des forces du passé. Elle peut avoir été regagnée par la ville qui s'est étendue jusqu'à elle et l'englobe, elle et la menace qu'elle symbolise.

Passé le seuil de la demeure, les protagonistes pénètrent un espace corrompu. Un effet récurrent veut que la caméra observe les protagonistes de haut, en plongé. La maison semble ainsi dominer d'emblée l'action en menaçant ses futures victimes. Une fois dans les lieux, les personnages sont pris au piège. L'intérieur reprend les caractéristiques de la demeure bourgeoise du XIXe siècle au luxe plus ou moins fastueux. L'espace de la demeure de Hill House dans le film *La maison du diable* (Robert Wise, 1963) est saturé de figures anthropomorphiques, de statuettes, de figurines, de bas-reliefs, de statues et de portraits, d'arabesques végétales et de boiseries richement sculptées où l'on croit deviner d'inquiétants visages. Sur les rares espaces libres des murs sont inclinés des miroirs qui dédoublent l'espace d'une étrange manière. L'un des protagonistes du film relève qu'«il n'existe aucun angle droit dans la maison⁹⁵». L'entremêlement des détails, des décors anthropomorphiques et la géométrie étrange de l'espace créent des environnements propices à l'illusion et à l'émergence de l'inquiétante étrangeté, qui selon Freud trouve «la condition essentielle de [son] émergence (...) dans l'incertitude intellectuelle. À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté⁹⁶». Si la figure littéraire décrit de tels effets, le cinéma les construit pour servir l'épouvante.

Les personnages se perdent dans des espaces labyrinthiques désordonnés, dans un dédale de couloirs. Ils sont comme avalés, égarés dans les méandres organiques d'un monstre architectural. Dans *Hantise* (Jan de Bont, 1999) la maison devient littéralement vivante et attaque les protagonistes du film. Le décor recèle ici de nombreux passages dissimulés menant à des couloirs, carrousels de miroirs et autres dédales. Dans la demeure de Rose Red dans le film du même nom, des pièces retournées et une immense bibliothèque au sol de miroir renvoient le reflet inversé de l'espace et brouillent tout repère ; les issues disparaissent et les couloirs en trompe l'œil se rétrécissent alors qu'ils donnent une impression d'infini. La résidence a également la réputation de poursuivre par elle-même sa construction et de s'étendre sans fin, l'espace intérieur paraissant plus vaste que son apparence extérieure. Même lorsqu'il est moins spectaculaire que dans les deux exemples précédents, le décor de la maison

hantée est celui de la perte de repères. C'est un espace déroutant où les sens menacent à tout moment d'être altérés. La caméra accentue cet effet en penchant, en déformant l'espace et en le filmant de manière à perdre le spectateur. De cette façon, les personnages prisonniers de l'hôtel hanté de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) semblent s'égarer dans une déambulation improbable effrénée et labyrinthique⁹⁷.

Un autre effet consiste à la mise en abîme de l'espace dans l'espace par le truchement de maquettes représentant lesdits environnements. C'est le cas notamment dans *Shining* lorsqu'est dévoilée la maquette du labyrinthe qui se trouve dans le grand salon et qui représente le dédale végétal situé à l'extérieur. La maquette enferme l'intérieur dans l'extérieur et vice-versa, interdisant toute issue possible et brouillant les rapports d'échelles⁹⁸. De la même manière, des maquettes sont utilisées dans le film *Rose Red*, comme dans *La Maison des ombres* (Nick Murphy, 2011). Il s'agit de maquettes des bâtiments où se déroule l'intrigue. L'usage de ces décors précipite les événements dans une mise en abîme angoissante. On peut notamment avancer l'exemple de *La Maison des ombres* où l'actrice principale, se trouvant seule dans une pièce, observe l'intérieur d'une maquette à l'image de la maison où elle séjourne. Elle y remarque de petites figurines représentant de manière inquiétante tous les événements passés dans les différentes pièces jusqu'alors. À l'étage de la maquette correspondant à la chambre où elle se tient elle note la présence d'une petite poupée observant comme elle une maison à l'identique; un personnage se tient derrière cette-dernière dans la maquette. Lorsque la jeune femme se retourne dans la pièce, la porte s'est refermée comme poussée par un courant d'air. Quelqu'un semblait bel et bien se trouver derrière elle comme l'indiquait la maquette.

À l'intérieur de la maison hantée se succèdent une multitude de portes, comme dans les couloirs de la demeure du film *Les Innocents* (Jack Clayton, 1961) ou de *L'Orphelinat* (Juan Antonio Bayona, 2007). Elles représentent autant de seuils possibles vers une dimension horrifique. Ces portails menacent de libérer à tout moment le danger qu'ils semblent renfermer. La porte, mais aussi le placard, renferment le secret, la menace et le danger. Il s'agit souvent d'une porte dérobée, menant à un obscur grenier ou à un sous-sol sombre et peu engageant. Elle manifeste le surnaturel par excellence. Le célèbre auteur de romans d'épouvante Stephen King avance ainsi que « ce qui se trouve réellement derrière la porte ou en haut d'un escalier obscur, n'est jamais aussi effrayant que la porte ou que l'escalier eux-mêmes (...) »⁹⁹. Nombreux sont les films qui ont recours à cette confrontation angoissante à la porte; celle derrière laquelle l'on devine la présence jusque-là invisible d'une force maléfique surnaturelle

dont l'apparition semble imminente. Dans *The house of the devil* (Ti West, 2009) la menace de l'ouverture de la porte menant au grenier fait chuter l'héroïne dans l'escalier et manque de la tuer. Dans *Shining* c'est la porte n°237 qu'il ne faut en aucun cas ouvrir. Paradoxalement la porte protège de la menace extérieure. Elle clôt l'espace, le rend sûr et hermétique aux dangers du dehors. Elle « nous protège, nous sépare, nous enclot autant qu' [elle] nous ouvre sur le monde¹⁰⁰ ». Elle est ainsi à l'image même de la notion d'inquiétante étrangeté : à la fois *heimlich*, image de ce qui est familier et *unheimlich*, ce qui est menaçant et étranger. Une notion de familier d'autant plus inquiétant donc du fait qu'il renvoie à cette ambivalence terrible de la porte, qui protège de et ouvre sur le danger tout à la fois, représentant dans le même temps la sécurité et la menace.

D'autres films se concentrent plus exclusivement sur la représentation d'un autre seuil proche de la porte : le placard. Dans *Boggeyman* (Stephen T-Kay, 2004) chaque porte de placard représente une menace potentielle. Tant et si bien que le protagoniste principal a pris grand soin d'ôter toutes les portes de son propre appartement ou de les remplacer par des surfaces translucides derrière lesquelles rien ne peut se dissimuler. Le placard de sa chambre d'enfant, à l'origine de toutes ses peurs, avait avalé son père plusieurs années auparavant. Il est obligé, pour percer le mystère, de retourner à son domicile d'enfance et doit se confronter aux portes et aux placards menaçants de la demeure. Curtis précise que le placard renvoie à un espace où l'on dissimule tout autant le débarras et le désordre, que les objets que l'on ne veut pas montrer et qui sont dissimulés sans être pour autant éliminés¹⁰¹. C'est un espace où l'on cache, où l'on élude au regard et où les secrets se font oublier. Avec l'évolution de l'habitat, le placard va s'incruster dans les murs dès le XIXe siècle. Il forme dès lors des espaces de mystère et de dissimulation en les parois mêmes des maisons¹⁰². Il s'agit d'une porte ne menant nulle part, une voie sans issue.

Le miroir représente un autre seuil pour le surnaturel. La surface réfléchissante renvoie une réflexion de ce même espace, un double inquiétant. Le miroir trompe, il donne à voir un reflet et donc une illusion. Il inverse et déforme. Seuil de passage pour les fantômes, il annonce l'apparition du phénomène surnaturel. Le miroir, une fois brisé peut aussi être un passage. Dans *Saint Ange* (Pascal Laugier, 2003) sa traversée conduit à un espace secret et inquiétant. Le miroir est tout autant objet et espace hanté. En effet, il est l'élément matériel qui reflète l'espace et le reflet de ce même espace, l'espace visible dans la réflexion. À l'issue du film *Mirrors* (Alexandre Aja, 2008), l'eau recouvrant le sol de la maison en fait un immense miroir. Chaque surface devenue miroir étant ici une

menace, la maison devient tout entière dangereuse. Le miroir démultiplie l'espace, il est l'illusion du réel réfléchi sur la glace. Il est une figure récurrente de la littérature fantastique¹⁰³ et il est traditionnellement associé aux pratiques magiques et à l'appel des esprits. Il se fait dès lors l'écho d'anciennes croyances en des forces animistes dont Freud associe la résurgence à la notion d'inquiétante étrangeté. Il définit l'animisme comme « la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes¹⁰⁴ ». Aussi, le reflet rend l'espace poreux, de la même manière que les portes, car il permet à la menace surnaturelle de s'introduire dans l'environnement domestique préalablement clos. Il remet ainsi en question l'apparente sécurité de la maison où il se trouve disposé.

Un dernier seuil ou du moins passage possible pour une menace extérieure et/ou d'ordre surnaturel dans l'espace hanté est le trou, la fissure, ou le tuyau qui perce l'habitat domestique pour faire transiter l'eau, ou l'électricité. Ils rendent la maison poreuse. Les trous perforent le dôme hermétique de la maison et altèrent sa fonction protectrice. C'est par les antiques voies d'aération de la maison où elle a récemment emménagé que la fillette de *Don't be afraid of the dark* (Troy Nixey, 2010) entend monter d'inquiétants murmures et grattements, témoins de la présence possible d'êtres fantastiques malveillants qu'elle semble être la seule à entendre. De la même manière, les cheminées et les souterrains qui perforent les murs de ces demeures sont autant de seuils vers une dimension fantastique; qu'il s'agisse de la cheminée monumentale de *Hantise* ou des passages cachés de la fastueuse demeure de *La chute de la maison Usher* (Roger Corman, 1960). Les trous et les fissures fragilisent l'espace, à l'image de la brèche qui zèbre la façade de la maison Usher. Ils permettent le passage de la menace fantastique. Ils rendent l'espace dangereux de la même manière que les portes et les miroirs qui permettent à la menace surnaturelle de pénétrer au sein du foyer.

L'angoisse liée à une telle perméabilité de l'habitat, de même que les croyances en une puissance surnaturelle que l'on peut associer aux objets et aux espaces, loin de rester cantonnées au XIXe siècle des cercles spirites, sont encore présentes aujourd'hui. Elles se départissent des maisons hantées archétypales auxquelles elles sont traditionnellement rattachées pour gagner d'autres espaces domestiques: de nouvelles maisons hantées. Ces nouveaux décors de l'effroi sont des environnements à l'image de nos sociétés contemporaines; une époque rationaliste d'où l'on semble avoir chassé tout à la fois la menace surnaturelle et les fantômes.



Psychose (Alfred Hitchcock, 1960) : la maison du meurtrier.



La Dame en noir (James Watkins, 2011) : le manoir abandonné.



Rose Red (Craig R. Baxley, 2002) : la demeure de Rose Red.



Hantise (Jan de Bont, 1999): le décor menace les personnages.



Rose Red (Craig R. Baxley, 2002): la bibliothèque au sol de miroir.



Rose Red (Craig R. Baxley, 2002): le couloir trompe-l'oeil.



La Maison du diable (Robert Wise, 1963) : le décor de la bibliothèque du manoir.



La Maison du diable (Robert Wise, 1963) : les boiseries sculptées de la chambre.



La Maison du diable (Robert Wise, 1963) : les bas-reliefs aux motifs végétaux forment un visage menaçant.



La Maison des ombres (Nick Murphy, 2011): la maquette de la demeure.



La Maison des ombres (Nick Murphy, 2011): un personnage se tient derrière elle.



La Maison des ombres (Nick Murphy, 2011): quelqu'un l'observait-il ?



L'Orphelinat (Juan Antonio Bayona, 2007) : les portes du couloir.



Shining (Stanley Kubrick, 1980) : la porte de la chambre 237.



Bogeyman (Stephen T. Kay, 2004) : la porte du placard dans la chambre d'enfant.



La Maison du diable (Robert Wise, 1963) : un effet de déformation dans un miroir.



Mirrors (Alexandre Aja, 2008) : le sol de la maison devient un immense miroir.



Saint Ange (Pascal Laugier, 2003) : le miroir brisé révèle un passage. Il prend l'allure d'une gueule prête à engloutir les personnages.



Don't Be Afraid of the Dark (Troy Nixey, 2010) : la grille d'une bouche d'aération.



La Chute de la maison Usher (Roger Corman, 1960) : la fissure de la façade.



La Chute de la maison Usher (Roger Corman, 1960) : l'issue d'un passage secret.



Dark Water (Walter Salles, 2005)

Nouvelles maisons hantées et objets électroniques poltergeists :

Le premier archétype de la maison hantée ne va pas disparaître du paysage cinématographique. En témoignent les dernières et très récentes productions de films de maisons hantées du type, telle que *La dame en noir* ou *La maison des ombres*. Mais en parallèle à ce premier archétype sont apparus de nouveaux décors plus à l'image de nos espaces de vie contemporains. Toujours située à l'écart des villes comme le veut la figure traditionnelle, les nouvelles maisons hantées se trouvent le plus souvent en banlieue. Il s'agit de zones périurbaines actuelles, prises dans un tissu urbain toujours plus élargi et où les limites entre la ville et ses périphéries sont moins définies qu'auparavant. Ces nouvelles maisons hantées sont des pavillons sans caractéristiques particulières¹⁰⁵. Elles se situent dans des lotissements où toutes les maisons sont identiques, comme la maison du film *Portergeist* (Tobe Hooper, 1982), ou celles des épisodes de *Paranormal activity*¹⁰⁶. Si elles n'évoquent en rien l'archétype des maisons hantées du XIXe siècle par leur forme, elles demeurent encore parfois rattachées à un passé menaçant ou à la présence de puissances magiques et animistes, que la raison semblait avoir reléguées aux siècles passés, via des objets et des souvenirs. Ils contaminent l'espace et agissent comme des liens avec les fantômes ou une malédiction. Leur découverte révèle le plus souvent la vraie nature des lieux en réveillant les démons et les fantômes qui y sommeillent. Ces objets deviennent des seuils de passage, sinon des clés ouvrant sur le surnaturel.

Les intrigues prennent place dans ces environnements à l'image de nos espaces de vie d'où l'on a tout à la fois voulu chasser l'angoisse, la maladie, la saleté, la mort, le surnaturel et les fantômes. Le courant d'architecture moderniste introduit la volonté d'une évolution des mœurs et la prise de position radicale vis-à-vis de l'architecture du siècle passé. Les architectes modernes projettent d'assainir l'espace des angoisses du XIXe siècle. Ils préparent dès lors la mise en œuvre d'un espace de vie sain pour un corps sain, lieu d'épanouissement de l'homme moderne¹⁰⁷. On se débarrasse des ombres des intérieurs d'antan, des objets décoratifs inutiles et des recoins où se niche la saleté. Le Corbusier, figure de proue de l'architecture moderne, va d'ailleurs se lever contre le trop-plein des objets et des ornements qui envahissent l'espace des demeures bourgeoises du XIXe siècle¹⁰⁸. Les intérieurs chargés sont abandonnés au profit d'espaces épurés aux surfaces planes. Ces derniers promeuvent l'avènement d'une époque dédiée à la santé et au bien-être, qui l'emporte sur les espaces anxigènes des demeures victoriennes¹⁰⁹. Ils œuvrent à poser les bases d'un lieu de vie rasséréné d'où est définitivement banni

tout à la fois l'ombre et le surnaturel. Pourtant les fantômes reviennent. Ils sont la résurgence du passé et l'expression de nouvelles angoisses. On les retrouve dans les maisons de banlieues ou les appartements hantés, comme les immeubles de *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002) ou de *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001). Ils sont influencés par le mouvement moderne et par l'évolution de la société. La raison et la science ont en apparence vaincu l'obscurantisme et la superstition des temps passés et la dynamique du progrès semble avoir évincé l'immobilisme des traditions séculaires, mais les fantômes savent s'insinuer dans le décor du rationalisme victorieux. Roger Caillois rappelle dans *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* que : « le fantastique ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes (...) En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable¹¹⁰ ». L'angoisse de la mort qui est décrite comme un des éléments porteurs d'effroi, n'a bien sûr pas disparu, de même que les fantômes.

Les spectres réintroduisent dans ces espaces tous les aspects négatifs que l'architecture moderne avait balayé. Ils apportent avec eux la saleté, le désordre, la maladie et la mort. Ils ramènent aussi l'ombre dans des espaces dont on avait voulu chasser l'obscurité et d'où on avait éliminé les menaces émanant du XIXe siècle. Les morts impriment leurs ombres sur les murs des appartements dans *Kairo*. Dans *Dark Water* des taches d'humidité grandissantes infectent l'appartement des victimes d'un fantôme, lequel a d'ores et déjà rendu putride le domicile situé à l'étage supérieur. Dans l'appartement infecté par le fantôme, des salves d'eau boueuse s'écoulent des robinets et de l'ensemble des conduits. La tuyauterie par laquelle se manifestent les fantômes fait apparaître la maison comme « un espace poreux et menaçant¹¹¹ ». Les canalisations rejettent un liquide noirâtre dans *Amytville*. La bonde de la baignoire aspire un des personnages de *Boggeyman* et elle est obstruée de cheveux qui ne semblent appartenir à aucun des propriétaires vivants des lieux dans *The House of the Devil*.

L'espace de vie contemporain est désormais perforé de toutes parts : par les canalisations, les tuyaux et les voies d'aération, mais aussi par les câbles qui le nourrissent en électricité et le relient au téléphone et à Internet. Vilèm Fullser, dans *Petite philosophie du design* introduit la notion d'une « maison trouée comme le gruyère » et précise que « la brave maison protectrice avec toit, murs, porte et fenêtres, (...) n'existe plus que dans les contes de fées. Des câblages matériels et immatériels l'ont

trouée comme un gruyère: sur le toit l'antenne, à travers les murs les fils du téléphone, en guise de fenêtre la télévision et en fait de porte, le garage avec la voiture dedans¹¹²». Les fantômes s'insinuent par les perforations de l'espace et, passant par les câblages, ils se font les vecteurs des angoisses technologiques nouvelles.

Dans les maisons hantées contemporaines, le passage utilisé par les fantômes n'est plus uniquement le miroir ou la porte. De nouvelles voies apparaissent: les objets électroniques. Ils deviennent des objets *poltergeists*¹¹³, habités d'esprits frappeurs. Ce terme désigne des objets prenant vie par eux-mêmes ou menaçant de le faire, sous l'influence d'esprits ou de forces surnaturelles et invisibles. Cette conception les rattache aux croyances animistes passées. Ils sont les points de basculement des limites du réel, là où le fantastique se présente plus que jamais comme «une rupture dans l'ordre des choses, une menace qui déstabilise l'équilibre quotidien¹¹⁴». Si les objets animés prenant vie sont déjà présents dans les récits fantastiques depuis le XIXe siècle¹¹⁵, les objets technologiques *poltergeists* sont caractéristiques des nouvelles maisons hantées. Ils sont le reflet des angoisses technologiques contemporaines. Les progrès de la science et de la technique ont permis une diffusion et un progrès de l'électronique sans précédent. Désormais l'objet électronique est omniprésent. Il porte toujours en lui une part d'inexpliqué quant à son fonctionnement, difficilement appréhendable pour le néophyte. Selon Barry Curtis, l'incompréhensible complexité des nouvelles technologies provoque la supposition de la possible présence d'un «esprit dans la machine», d'une autre forme de vie – non humaine – derrière les interfaces de ces appareils¹¹⁶.

L'écart entre technologie abordable et incompréhension du fonctionnement génère de nombreuses angoisses. Les engrenages de la machine rendus invisibles donnent des airs de transparence et de simplicité d'utilisation aux outils technologiques et informatiques les plus complexes. Les rouages qui pouvaient donner l'impression de comprendre le fonctionnement de la machine sont dissimulés. L'appareil ne montre plus que le résultat des opérations. Son fonctionnement n'est plus visible. Avec le développement de l'intelligence artificielle, la machine devient plus performante, plus autonome et aussi plus menaçante. Elle dispose d'une intelligence non humaine, inquiétante. L'objet électronique semble doté d'une vie qui lui est propre. Cet aspect inquiétant est accentué par l'incompréhension de la mécanique de l'appareil et la manière dont l'énergie électrique invisible l'alimente. Dès lors on peut être tenté de l'imaginer se retourner contre l'homme et reprendre possession de l'espace domestique. Il se positionne dans cet environnement telle une présence

menaçante, une intelligence malsaine habitée d'une vie contre nature. Il s'agit par exemple du réfrigérateur dans la première partie de *Rose Red*, du lave-linge dans *Dark Water* et dans *Pulse* (Jim Sonzero, 2006), ou de la télévision cathodique de *Poltergeist*. Dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1997), une vidéo-cassette hantée, transmet une malédiction. À l'instar d'une photographie, l'enregistrement vidéo a conservé une partie de l'âme du fantôme et le met en mouvement. Suite au visionnage de la cassette le spectre vient accomplir sa vengeance. À l'heure fatigante, il traverse l'écran de la télévision, comme il l'aurait fait avec un miroir.

Une célèbre séquence tirée de l'adaptation américaine du même film, *Le cercle* (Gore Verbinski, 2002), se révèle être un parfait exemple d'inquiétante étrangeté électronique. L'héroïne visionnant la cassette sur un écran voit apparaître une mouche dans un coin du moniteur. L'insecte qui semble au premier abord se situer de l'autre côté de l'écran, du côté de la projection, est pourtant saisi par la jeune femme. L'effet fantastique préfigure ici la possibilité de passage d'un monde à l'autre. Il remet en jeu la perméabilité des frontières entre le monde réel et surnaturel. L'écran devient un portail menaçant¹¹⁷.

Les images qui apparaissent sur les moniteurs par lesquels apparaissent les fantômes sont souvent déformées et abîmées. De même il est fréquent que les esprits qui hantent un espace se manifestent en agissant sur la circulation électrique et en provoquant l'extinction des lumières, l'arrêt ou la mise en marche intempestive de tout l'équipement électronique. De cette manière, la plaque de cuisson s'enclenche d'elle même risquant de provoquer un incendie, dans *Paranormal Activity II* (Tod Williams, 2010). Les esprits peuvent menacer d'atteindre à la sécurité du logis et nuire aux habitants du lieu en contrôlant et en empêchant le bon fonctionnement des appareils. C'est l'ensemble des machines, devenues autonomes, qui prennent en chasse les humains dans *Maximum Overdrive* (Stephen King), 1986.

Dans *La Voix des morts* (Geoffrey Sax, 2004) ce sont à la fois les écrans de télévisions, d'ordinateurs, les ondes électriques et radiophoniques qui deviennent les seuils de manifestation des fantômes. La croyance en la possibilité d'une communication avec le monde des esprits par les interfaces électroniques et informatiques fait écho aux suppositions nées à la fin du XIXe siècle. Des croyances présupposaient déjà la possibilité d'un lien avec l'au-delà par l'usage des rayons invisibles, du téléphone et de la radio sans fils¹¹⁸. La menace technologique devient générale dans *Kairo* où les ondes et les câbles d'Internet véhiculent la menace des spectres. Si elle est en premier lieu visible sur l'affichage d'un site Internet,

elle sort bientôt des écrans et se généralise en une menace encore plus immatérielle. Elle est alors diffusée par les câbles Internet omniprésents, et précipite le monde dans le chaos. Dans le remake américain *Pulse* ce sont à la fois les ondes électroniques et Internet qui véhiculent la menace en ouvrant de la même manière le monde des vivants à celui des morts. L'avancée et l'innovation technologique, symboles du progrès humain, deviennent les agents provocateurs du franchissement de ces seuils de passages par les fantômes. Les frontières entre rationnel et irrationnel sont abolies. Les environnements domestiques, saturés tout à la fois d'objets électroniques et d'ondes électriques, deviennent des espaces dangereux qu'il faut à tout prix fuir. Les esprits frappeurs qui animent les objets *poltergeists* chassent les vivants hors de leurs domiciles.

Conclusion :

Le cinéma d'épouvante joue à illustrer les angoisses et les peurs existantes et à les entretenir. Qu'il s'agisse de peurs dues au renouveau et à la perte de repère, à l'angoisse de la mort ou aux angoisses technologiques, on ne se débarrasse pas si facilement du sentiment d'inquiétante étrangeté et des fantômes. D'une part, les archétypes persistent et le XXI^e siècle n'a pas eu raison de la maison hantée des premiers récits fantastiques. D'autre part, de nouvelles maisons hantées ont fait leur apparition et les fantômes ont regagné les espaces d'où la modernité les avait chassés. Le décor de l'effroi met en exergue la peur de l'inconnu, il joue avec les limites de notre connaissance scientifique, avec la crainte des zones d'ombres de notre univers. Il encourage la supposition de l'existence du surnaturel et des fantômes, revenants du monde des morts. Ces derniers sont à l'image de nos angoisses et corrompent nos espaces de vie. De tels décors répliquent l'aspect des environnements domestiques. Ils matérialisent les angoisses sous la forme de fantômes et les transposent dans ces « *safe zones*¹¹⁹ ». Le décor de la maison hantée concourt à abattre les barrières de protection de nos espaces de vie, en introduisant les fantômes dans des lieux auparavant sûrs. Aussi comme l'avance Vidler : « Les maisons sont profondément impliquées dans l'humanité et pourtant elles ne sont pas humaines¹²⁰ », la maison apparaît ainsi elle-même comme étrangement inquiétante : *heimlich*, familière et *unheimlich*, étrangère. Son rôle dans les films de fantôme ne faisant que sublimer et mettre en exergue cette qualité particulière et inquiétante de l'espace domestique. Car elle se présente plus que jamais comme l'acteur principal de ces fictions, ainsi que les objets qu'elles renferment. Elle joue le rôle de la menace qui ne se tapit plus tant dans la maison, que dans la présence même du protagoniste de la maison hantée. L'espace de vie tout entier est devenu une menace mortelle pour les habitants des lieux. L'environnement de vie sécuritaire et familial de l'être humain s'est retourné contre lui. À force de vouloir échapper aux fantômes il les a fait rentrer dans les murs et les objets de ses environnements. Les ondes électriques se sont faites vecteurs de la menace surnaturelle immatérielle. Et alors que la technologie est de plus en plus présente en les murs des espaces de vie et leurs interfaces domotiques, on pourrait suspecter la maison tout entière de tendre à devenir un espace technologique poltergeist. Née des bouleversements et des angoisses du XIX^e siècle, la maison hantée n'a pas disparue des écrans de cinéma. Elle s'est adaptée à l'époque contemporaine et à ses nouveaux enjeux sans renier ses origines. Elle s'est divisée entre persistance du premier modèle et nouvelles maisons hantées. Aux côtés des vieilles maisons victoriennes, sont apparues des pavillons et des appartements hantés. Si les premières

sont abandonnées en marge des villes, les seconds se situent dans les banlieues proches ou encastrés dans les immeubles de béton des mégapoles. La création d'un tel décor incombe au set designer. Il joue avec les angoisses et les matérialise au moyen d'un espace favorable à l'inquiétante étrangeté qui annonce l'apparition des fantômes. Le rôle du designer est ici de créer une grande partie de l'atmosphère du film au moyen du décor. Il s'agit avant tout de films d'atmosphère où l'on dissimule plutôt que l'on ne montre les fantômes. Le décor de la maison hantée apparaît dès lors comme un protagoniste à part entière des films d'épouvante. En créant de toute pièce ce personnage de fiction, le designer révèle son rôle prépondérant dans la création du film d'épouvante. Un décor qui est aussi acteur de ces films où, jouant avec nos peurs réelles, il en devient le miroir. Sa conception relève aussi d'une approche critique. Il exacerbe les peurs et les angoisses humaines en les matérialisant au sein des espaces domestiques ; des environnements familiers faussement protecteur.



La Chute de la maison Usher (Roger Corman, 1960) : un décor archétypal.



Hantise (Jan de Bont, 1999) : un autre exemple archétypal.



Don't Be Afraid of the Dark (Troy Nixey, 2010) : un décor intérieur archétypal.



Amyville (Stuart Rosenberg, 1979) : la maison du diable.



Poltergeist (Tobe Hooper, 1982) : le pavillon de banlieu hanté.



Dark Water (Walter Salles, 2005) : une vue de l'immeuble maudit.



Kaïro (Kiyoshi Kurosawa, 2001) : les morts laissent leur trace sur les murs.



Dark Water (Hideo Nakata, 2002) : l'eau brunâtre s'échappe des canalisations.



The House of the Devil (Ti West, 2009) : les cheveux dispersés dans la baignoire.



Rose Red (Craig R. Baxley, 2002) : le frigo après la manifestation d'un spectre.



Dark Water (Walter Salles, 2005) : la machine à laver où apparaît le fantôme.



Poltergeist (Tobe Hooper, 1982) : la télévision par laquelle la jeune protagoniste communique avec les esprits.



The Ring (Gore Verbinski, 2002) : la télévision se met en marche d'elle-même.



Ringu (Hideo Nakata, 1997) : le cassette-vidéo transmettant la malédiction.



Ringu (Hideo Nakata, 1997) : le fantôme traversant l'écran de la télévision.



The Ring (Gore Verbinski, 2002) : l'enregistrement est diffusé sur le moniteur.



The Ring (Gore Verbinski, 2002) : la mouche apparaît dans l'image vidéo.



The Ring (Gore Verbinski, 2002) : la protagoniste parvient à saisir la mouche.
Un passage semble possible entre les deux mondes.



La Voix des morts (Geoffrey Sax, 2004) : l'équipement informatique.



Kaïro (Kiyoshi Kurosawa, 2001) : une image du site Internet hanté.



Pulse (Jim Sorenzo, 2006) : Les fils et les câbles véhiculant la malédiction.



The ring (Gore Verbinski, 2002)

Notes:

1. Frank Henry, *Le cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009, p.11.
2. Le concept d'inquiétante étrangeté est développé par Freud dans son ouvrage : Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1919. Il confronte les notions de familiarité et de sensation d'étrangeté. L'inquiétante étrangeté est liée à plusieurs facteurs anxiogènes tels que la confrontation au double, le facteur de répétition ou encore la résurgence de croyances animistes passées et la peur de la mort.
3. Jean Pierre Riou, *La révolution industrielle: 1780-1880*, Paris, éditions du Seuil, 1971, p. 152.
4. *Ibid.*, p. 153.
5. « Les villes s'accroissent d'année en année, et quelques-unes d'entre elles atteignent des dimensions exceptionnelles: (...) comme Manchester, qui passe de 12 000 en 1760 à 400 000 habitants un siècle plus tard. » in Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. La révolution industrielle*, Paris, Bordas, 1978, p. 57.
6. Riou, *op. cit.*, p. 158.
Cet extrait est issu du poème *La ville*, tiré du recueil de poésie : *Emile, Verhaeren, Les villes tentaculaires*, 1895.
7. Benevolo, *op. cit.*, p. 60.
8. *Ibid.*, p. 97.
9. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1857, p. 125.
10. Parmi les auteurs ayant dépeint la ville industrielle au travers de leurs œuvres on retrouve par exemple : Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Heinrich Heine, Emile Zola ou encore Charles Dickens.
11. Nello Ponente évoque en parlant de cet emprunt aux styles passés « (...) les regards complaisants vers le passé, là où ce dernier peut servir de remède au matérialisme du présent ou d'évasion aux responsabilités qui le talonnent. » Il parle d'un « éclectisme, qu'il soit classique, néo-gothique ou néo-baroque. » in Nello Ponente, *Les structures du monde moderne. 1850-1900*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1965, pp.9-23.
12. « Ce milieu hétérogène en voie de prolétarianisation, enkysté dans la ville ancienne ou nouvelle, est très tôt perçu par les possédants comme un foyer de criminalité. La "classe laborieuse" devient "classe dangereuse". » in Riou, *op. cit.*, p. 186.

13. «Agoraphobia and claustrophobia as predominantly by bourgeois phenomena, or investigating the more threatening illness of the working classes from vagabondage to ambulatory automatisms.» in Anthony Vidler. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Paris, The MIT Press, 1992, p. 12.

14. En 1885, Freud utilise pour la première fois le mot « psycho-analyse », mais la psychanalyse à proprement parler naît en 1900, date de parution de *L'interprétation des rêves*. La psychanalyse peut être définie comme une méthode thérapeutique des troubles psychiques basée sur l'investigation des processus psychiques inconscients. La psychologie renvoie quant à elle à l'étude scientifique des faits psychiques, relatifs à l'esprit, à la pensée.
Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900.

15. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Paris, The MIT Press, 1992.

16. «The extension of individual psychological disorders to the social conditions of an entire metropolis (...).» in *ibid.*, p. 12.

17. Antony Vidler se réfère alors à l'analyse du docteur Westphal :
«The symptoms of what he called "agoraphobia" included palpitations, sensations of heat, trembling, fear of dying and petrifying skyness, symptoms that occurred, Westphal noted, when his patients were walking across open spaces or through empty streets or anticipated such an experience with a dread of ensuing anxiety.» in *ibid.*, p. 13.

18. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1919.

19. «The house provided an especially favoured site for uncanny disturbance.» in Vidler, *op. cit.*, p. 17.

20. «The house is at its most mysterious when it is most familiar.» in Curtis, *Dark places. The haunted house in film*, Londres, Reaktion books, 2008, p. 11.

21. «Characteristic modest single-family house began to appear in Britain in the early eighteenth century, in response to new attitudes to property, individuality and identity» in *ibid.*, p. 41.

22. «In the nineteenth century the notion of "possessions" and their capacity to store idiosyncratic memories and contribute to the individuality of the home coincided with the development of the ghost story.» in *ibid.*, p. 43.

23. «The Gothic style favoured eclectic eccentricity and influential critic John Ruskin offered a view of architecture that endorsed the idea of dwellings that aged with their owners and became biographically charged with meaning. (...) The idea of "personality" was reinforced by eccentric acquisitions and a bonding with objects and interiors.» in *ibid.*, pp. 43-44.

24. «The surrealists incorporated into their work a fascination with the highly charged interiors of the nineteenth century as places where a dense accumulation

- of allegorical objects threaten to acquire a life of their own.» in *ibid.*, p. 47.
25. «The nineteenth century interior was charged with fantasy and animation.» in *ibid.*, p. 43.
26. «The Victorian Gothic that helped to define the vernacular house was itself a profoundly haunted “style” – buildings were constructed with a “back story” – and made to appear as if they had accumulated over generations.» in *ibid.*, p. 85.
27. «For Modernist design reformers, the congealed symbolic content of the interior was symptomatic of devaluation and delirium.» in *ibid.*, p. 40.
28. «Le style du Moyen Âge est associé à l’esprit romantique, et il (...) gagne rapidement la peinture, la scénographie, l’édition et l’ameublement (...), après 1830 beaucoup de maisons privées et d’édifices religieux sont construits en style gothique.» in Benevolo, *op. cit.*, p. 73.
29. «Gothic style is always a palimpsest, referring itself to origins that are essentially a confusion of ultimately untraceable sources. (...) A new nostalgia for distant times was mixed with apprehension.» in Curtis, *op. cit.*, p. 76.
30. «Part of the appeal of Gothic as an antidote to the cool, well-proportioned smooth surfaces of the Classical tradition was an animated quality that evidenced invested labour and embedded souvenirs, the restless naturalism of ornament and the sense accumulation over time that was a characteristic of the great cathedrals.» in *ibid.*, p. 79.
31. «Dès la première moitié du XIXe siècle, le mouvement des idées scientifiques accompagne et soutient l’idéologie de progrès qui imprègne la modernisation de l’Europe. (...) Au XIXe siècle s’impose la certitude de la valeur absolue de la vérité scientifique.» in Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire du XIXe siècle*, Paris, Hatier, 1996, p. 29.
32. En abordant le sujet de ces thématiques, Nello Ponente avance le fait qu’«il s’agit presque toujours d’une fuite, d’une évasion hors de la réalité.» in Ponente, *op. cit.*, pp.9-23.
33. «The eighteenth century saw an increasing divorce of funeral arrangements from the presence of the dead body. (...) This may have stimulated the symbolic and imaginative element in rituals intended to materialize the dead in spectral form.» in Curtis, *op. cit.*, p. 84.
34. «Les idées et la pratique religieuse qui avaient déjà reculé en Europe au XVIIIe siècle, régressent encore, surtout dans les pays en voie d’industrialisation dans les premières décennies du XIXe siècle (...) tandis que le machinisme entraîne la déchristianisation des masses ouvrières et urbaines.» in Berstein, Milza, *op. cit.*, p. 29.
35. Carole Narteau, Irène Nouailhac. *Mouvements littéraires français du Moyen Âge au XIXe siècle*, Paris, Flammarion Librio, 2005, p. 61.

36. « Nous reconnaissons ici comme un écho du programme de la pansophie et de la *Naturphilosophie*, mais de celles-ci la nouvelle orientation se distingue par le goût du phénomène et de la démonstration, ainsi que par l'attrait du pittoresque, du fantastique volontiers cultivés pour eux-mêmes – car le monde est devenu définitivement désenchanté. Cela posé, il ne s'agit point d'un mouvement homogène, seulement d'un prolongement des sciences occultes d'avant 1860, maintenant confrontées au positivisme matérialiste et liées par affinité au courant symboliste. » in Antoine Faivre, *Que sais-je?: L'ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 88.
37. On fait « tourner les tables » pour la première fois à Paris en 1853.
38. Allan Kardec, *Le livre des esprits*, Paris, Dervy, 1857, p.21.
39. « The impact of spiritualism was profound ; it was a revolt against established religion and against the materialism and scientific positivism of Victorian culture. » in Curtis, *op. cit.*, p. 97.
40. « “Médium à effets physiques” : dotés de dons particuliers. Ils lévitaient, déplaçaient des objets par leur simple volonté, déclenchaient des bruits à distance, généraient des apparitions totales ou partielles d'esprit. » in Christian Bouchet, *Spiritisme*, Puiseaux, édition Pardès, 2004, p.77.
41. Nartean, Nouailhac, *op. cit.*, p61.
42. « Dans les années 1880-1890, (...) le renouveau chrétien, ou, à tout le moins, spiritualiste, s'accompagne d'un renouveau de l'ésotérisme et du fantastique ; le refus du monde industriel s'unit à la création contre le positivisme, et parfois dans une même œuvre : Villiers de l'Isle-Adam se situe au carrefour de l'occultisme, du christianisme, du fantastique. » in Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 132.
43. « La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. » in Guy de Maupassant, *Le Horla et autres nouvelles fantastiques*, Paris, Pocket, 1887, p. 12.
44. Freud, *op. cit.*, p. 64.
45. Tadié, *op. cit.*, p. 118.
46. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Point, 1970, p. 29.
47. Maupassant, *op. cit.*
48. Edgar Allan Poe, *La chute de la Maison Usher*, Paris, Hatier, 1839.
49. Poe, *op. cit.*, p. 19.
50. Sheridan Le Fanu, *Le mystérieux locataire*, Paris, Les éditions José Corti, 1850. Howard Phillips Lovecraft, *La peur qui rôde*, Paris, Folio, 1922.

51. Comme dans *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (considéré comme le premier roman gothique), dans *Les mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe ou *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Paris, Folio, 1772.

Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphe*, Paris, Folio, 1794.

Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, Paris, Les éditions José Corti, 1764.

52. (Anthony Vidler se réfère ici à Sigmund Freud) «He ascribes the central factor in the production of the feeling of uncanniness to intellectual uncertainty; so that the uncanny would always, as it were, be something one does not know one's way about it. The better oriented in his environment a person is, the less readily will he get the impression of something uncanny in regard to the objects and events in it.» in Vidler, *op. cit.*, p. 23.

53. «The contents of houses are imprinted with events in time. "Old things" – souvenirs, keepsakes and relics – played a significant role in the idea of home and in accessorizing the "personality" of their owners by maintaining continuities, or establishing links with previous time and distant place.» in Curtis. *op. cit.*, p.11.

54. «The house was then a crypt, predestined to be buried in its turn.» in Vidler, *op.cit.*, p. 11.

55. Curtis, *op cit.*, p. 66.

56. «The ghost story, which is clearly indebted to the Gothic novels of the eighteenth century but enjoyed its golden age in predominantly Anglo-Saxon cultures of late Victorian and early twentieth-century Britain and America, is characterized in the form of precise description of place and mood and plausible circumstances within which the supernatural is manifested.» in Curtis, *op. cit.*, p. 40.

57. «Ainsi, Eupasia Palladino libérait une de ses mains et s'en servait pour faire léviter des objets ou produire des sons; Kathleen Goligher utilisait un de ses pieds pour faire se déplacer un tabouret; Ladislas Lasslo créait des ectoplasme avec de la ouate enduite de graisse d'oie qui lui était procurée par un complice ou qui était cachée dans le rembourrage d'un fauteuil. (...) Dans tous les cas, nos médiums sont surtout des illusionnistes extrêmement doués, et il n'est pas surprenant qu'un certain nombre furent dénoncés par des illusionnistes non médiums, seuls capables de comprendre et d'expliquer leurs tours!» in Bouchet, *op. cit.*, p. 77.

58. «(...) quasiment depuis le début de la photographie et regroupe des clichés de phénomènes aussi différents que la lévitation, la transfiguration, la télékinésie, la production d'ectoplasme (...) elles ont généralement pour sujet principal des médiums connus pour leur pouvoir surnaturel.» in Clément Chéroux, Andreas Fisher, *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 13.

59. « Depuis 1850 et l'invention de l'instantané, les photographes avaient mis au point divers truquages, sans toujours les avouer. Telles ces "photographies spirites" (simple usage de la surimpression) inventées en 1861 par l'Américain Mumler de Philadelphie. Elles surprirent plus tard la bonne foi d'Allan Kardec qui les publia en 1873 comme "preuves" de l'évocation des esprits par les tables tournantes. Couverts par son autorité, il se trouva d'ingénieux escrocs pour s'établir "photographes spirites" et vendre aux familles éplorées l'image d'un disparu, fantomatiquement évoquée. » in Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris, Flammarion, 1985, p. 166.

60. « The popularity of plays involving the appearance of ghosts resulted in ingenious contrivances of stagecraft deploying, optical tricks and mechanical manipulation as well as the use of mirror and screens. » in Curtis, *op. cit.*, p.98.

61. « "Pepper's Ghost", was contrived in 1862. This illusion required a carefully constructed relationship between a dark space situated in front of the stage, and an angled sheet of glass. The illusion of a glowing skeleton, a performer dressed in black velvet with applied "bones", could be superimposed on the "live action" on stage. » in *ibid.*, p. 98.

62. Un procédé dont l'invention et le perfectionnement sont fréquemment attribués au jésuite Athanase Kircher, en 1761.

63. « Rappelons la définition de la lanterne magique que donne Pierre Le Lorrain, en 1693 : La lanterne magique est une machine d'Optique que l'on nomme Magique, sans doute à cause de ses effets prodigieux & des spectres & monstres affreux qu'elle fait voir, & que les personnes qui n'en savent pas le secret attribuent à la magie. » in Donata Pesenti Campagnoni, Laurent Mannoni. *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, Editions de la Martinière, 2009, p. 21.

64. « Les vues lumineuses sont animées et mobiles, elles semblent se précipiter vers l'assistance terrifiée, qui n'est absolument pas habituée à subir un tel assaut d'images. En outre, la mise en scène macabre inventée pour ce nouveau genre de projections accentue chez les spectateurs l'impression de malaise et d'angoisse. La plupart du temps, les murs de la salle sont tapissés de noir. Un morne silence, interrompu par le discours d'un sévère "fantasmagore" ou par les sons lugubres d'un "harmonica de verre" sert de prélude à tout un sabbat diabolique. » in Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 135.

65. Etienne-Gaspar Robert, alias Robertson améliore en 1792 le principe de la lanterne magique et crée le Fantascopie. Il donne son premier spectacle de fantasmagorie en 1798.

66. « La première séance de Robertson dans le cloître des Capucines a lieu semble-t-il, le 3 janvier 1799 à 7h30 du soir. (...) Le spectateur avide de frissons (...) doit se guider, en cette soirée d'hiver à travers un jardin à moitié plongé dans l'obscurité, et éviter de marcher sur les pierres tombales. Il trouve enfin le cloître et traverse le long corridor décoré par Robertson de peintures fantastiques. » in Mannoni, *op. cit.*, pp. 154-155.

67. « Au XIX^{ème} siècle, la scène théâtrale est envahie par des machineries de plus en plus spectaculaires. (...) et par force, de la prestidigitation. » in Réjanne Hamus-Vallée, *Les effets spéciaux*, Paris, Scérén, Cahiers du cinéma, 2004, p.80.

68. Georges Méliès rachète le théâtre Robert-Houdin en 1888 et y présente de tels spectacles à caractère fantastique, comme « *L'enchanteur Alcofrisbas* » en 1889, ou encore « *Les phénomènes du spiritisme* » en 1907.

In Julien Dupuy, Georges Méliès. *À la conquête du cinématographe*, Paris, Studiocanal, 2011, pp. 20-21.

69. Les outils d'optique se perfectionnent rapidement au cours du siècle et la lanterne magique qui se présente déjà comme l'ancêtre du cinématographe va être devancée par les Zootropes, Phénakisticopes, Praxinoscopes et autres Kinéoscopes, lesquels permettent la création de suite d'images mobiles, que nous pourrions rapprocher des dessins animés actuels, par la rapide succession d'images créant une illusion du mouvement.

Dominique Auzel, *Le cinéma*, Paris, Milan, 2004, pp.4-5.

70. « Louis Lumière, en pensant au mécanisme d'entraînement de la machine à coudre (...) imagine un appareil qui combine les fonctions de caméra, de tireuse et de projecteur. Il vient d'inventer le Cinématographe, dont le brevet est déposé le 13 février 1895. » in *ibid.*, pp.4-5.

71. « Sa fantaisie nous charme aussi quand elle se tourne vers le Moyen Âge avec un goût préromantique attardé, où le style troubadour des décors se combine à des histoires de châteaux hantés et de nonnes sanglantes dans la tradition de Mrs Radcliffe et du roman noir anglais de 1820. » in Sadoul, *op. cit.*, p.160.

72. *Ibid.*, p.161.

73. Au côté de la modeste Star Film de Georges Méliès, apparaissent les grands studios Pathé (1894) et Gaumont (1898).

74. L'expressionnisme allemand est un « mouvement d'avant-garde dont Walden se fit le porte-parole dès 1910, dans une revue et galerie du même nom, Der Sturm. Composé d'écrivains, musiciens, peintres, architectes de Berlin, Prague ou Vienne, il se positionne contre le naturalisme au profit de la vision. Les cinéastes Murnau, Wiene, Wegener, Lang ou Pabst se réapproprient, après la Première Guerre mondiale, cet héritage du romantisme allemand et sa fascination pour la mort. » in François Puaux, *Le décor de cinéma*, Paris, Scérén, Cahiers du cinéma, 2008, p. 19.

75. « Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reinmann (...) révolutionnent le décor en proposant de l'exécuter sur des toiles peintes multifonctionnelles dans le style expressionniste, distordant les effets de trompe l'œil, à l'image du cauchemar vécu par les personnages, (...) incarnation exaltée du théâtre d'avant-garde. Le jeu avec la lumière et les ombres peintes, jusque dans le maquillage, comme l'abolition de toute perspective, participe de ce paysage psychique, distillant l'angoisse par ses angles aigus, ses lignes brisées, un espace éclaté et l'absence de tout repère. (...) Le décor comme métaphore voilà à quoi aboutit Caligari, qui connaît un retentissement mondial. » in *ibid.*, pp. 19-20.

76. « (...) [il] parla du film au décorateur Hermann Warm et au peintre Walter Reiman; c'est ce dernier qui eut l'idée de traiter les décors de *Caligari* comme une peinture expressionniste et de le réaliser en toile au lieu de staff et bois. (...) Ce sont en fait, les décorateurs H. Warm et W. Röhrig, d'accord avec le dessinateur de costumes W. Reiman, qui imposèrent leurs idées avancées à Robert Wiene. » in Léon Barsacq, *Le décor de film*, Paris, Edition Henri Veyrier, 1985, p.31.

77. Puaux, *op. cit.*, p. 20.

78. Léon Barsacq cite un extrait de l'ouvrage :
Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, Ramsay, 1993.
In Barsacq, *op. cit.*, p31.

79. Barsacq, *op. cit.*, p.31.

80. « Le décor de théâtre est conçu pour être vu par les spectateurs assis dans la salle, à une distance plus ou moins grande de la scène (...) L'espace scénique est organisé de façon à permettre les entrées, les sorties et les évolutions des personnages. Le décor lui-même, (...) ne peut être admis qu'en tant que fiction, le "cadre de la scène", la rampe qui sépare le décor du public sont là pour nous le rappeler. » in *ibid.*, p.11.

81. *Ibid.*, p.12.

82. « Le décor de cinéma a vécu sa révolution, jusque dans la recherche des angles de prises de vues pour une meilleure rationalisation du décor en fonction de la caméra et de ses objectifs. » in Puaux, *op. cit.*, pp. 9-10.

83. « La caméra de l'opérateur Leclerc reste toujours au même point du studio, occupant la place d'un spectateur, d'un "monsieur de l'orchestre" assis à la meilleure place d'un théâtre. » in Sadoul, *op. cit.*, p.170.

84. Joël Magny, *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Scérén, Cahiers du cinéma, 2001, p.56.

85. « Etrange paradoxe que celui du décor qui produit l'illusion du réel, dans une histoire du cinéma qui oscille perpétuellement entre les deux maîtres des origines, Lumière et Méliès, entre reportage de rue et mise en forme d'un monde imaginaire. » in Puaux, *op. cit.*, p. 2.

86. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p.26.

87. « L'espace qu'ils donnent à voir d'un genre à l'autre, entre rue et studio, décors construits et décors naturels, désigne ses propres limites; il est essentiellement mental (...) le "comble de l'art" résiderait dans l'invisibilité de la mise en scène comme dans l'invisibilité du décor. C'est à partir de là seulement que l'on pourrait parler véritablement du décor de cinéma, détaché de ses origines théâtrales pour évoluer vers sa propre authenticité. » in Puaux, *op. cit.*, p. 3.

88. « The actual maze set does not follow either the model or the drawing. It is a simplified design to facilitate the required actions and camera moves. The set assimilates a section of the complete design, suggested by the miniature model and the plan drawing. » in Juhani Pallasmaa, *The architecture of image. Existential space in cinema*, Helsinki, Edition Rakennustieto, 2001, p113.

89. « Mais il est un autre cas, lorsque la caméra adopte un “point de vue” qui ne peut pas être celui d’un personnage, être à forme humaine, animal, ou même objet. La caméra se met en mouvement arbitrairement, entraînant le spectateur, prisonnier de son désir de voir, pour le conduire là où il y a pâture pour son regard. » in Frank Henry, *Le cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009, p. 118.

90. « Pour le cinéaste se pose en premier lieu la question de la représentation et donc de la mise en scène du fantastique. Celle-ci oscille entre deux pôles : l’exhibition et la suggestion. La suggestion est de loin la mieux considérée : Le film qui suggère l’existence du phénomène fantastique sans jamais le montrer est censé faire avant tout appel à l’intelligence du spectateur, être plus subtil, voire plus efficace (c’est-à-dire plus effrayant). » in *ibid.*, p18.

91. Barsacq, *op. cit.*, pp.11-12.

92. *Ibid.*, p.12.

93. Certaines de ces demeures sont hantées par d’autres créatures, vampires et démons et non pas uniquement par des fantômes. Ces exemples sont malgré tout retenus car l’élément essentiel demeure que la figure spectrale, quelle qu’elle soit, se manifeste avant tout au travers de l’espace et de l’atmosphère d’inquiétante étrangeté qui imprègne les lieux.

94. « Equally, space is assumed to hide, in its darkest recesses and forgotten margins, all the objects of fear and phobia that have returned with such insistency to haunt the imaginations of those who have tried to stake out spaces to protect their health and happiness. (...) “Outside”, even as the spaces of exile, asylum, confinement, and quarantine of the early modern period (...) » in Vidler, *op. cit.*, p. 167.

95. Extraits du dialogue du film *La maison du diable* (Robert Weise, 1963).

96. Freud, *op. cit.*, p.216.

97. « The sense of disorientation is heightened by the complete absence of view from the windows. Due to the immensity of the hotel, the action takes place inside the structure (...) » in Pallasmaa, *op. cit.*, p.107.

98. « A miniature model of the Overlook maze is shown in the lobby in the strange scene where jack looks at it while the camera moves directly above and suddenly shows Wendy and Danny in the middle of it. » in *ibid.*, p113.

99. Stephen King, *Dance macabre*, Paris : Le livre de poche, 1983, pp.110-111. Stephen King est également l’auteur de *Shining*, adapté au cinéma par Stanley Kubrick en 1980 (Stephen King, *Shining*, Paris : Le livre de poche, 1977).

100. Pascal Dibie. *Ethnologie de la porte*, Paris, Métailié, 2012, p. 13.
101. «The closet or cupboard is a particular instance of interstitial domestic space that figures prominently in the scenarios of haunting. (...) These spaces within the walls constituted one element in a “secret” architecture of maintenance and storage that sustained the “conscious” uses of the house by finding places for objects occasionally deployed or dismissed but not eliminated» in Curtis, *op. cit.*, p. 38.
102. «It was only in the 1840s, contemporary with the invention of photography and spiritualism, and with the growing accumulation of industrially produced objects that overflowed the traditional free-standing furniture of storage, that the closet became a space within the wall» in *ibid.*, p. 38.
- 103 Le miroir est par exemple le thème principal du conte d’Hoffmann : *La maison abandonnée*, mais aussi de *L’Entrevue* de Henry Régnier. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, «La maison abandonnée» in *Contes nocturnes*, Paris, Folio, 1816.
Henri Régnier, «L’Entrevue» in *Vampire Story*, Paris, Fleuve noir, 1919.
104. Freud, *op. cit.*, p. 216.
105. Exception faite du caractère anthropomorphique inquiétant que peuvent revêtir certaines façades et qui les rapproche du premier décor archétypal. C’est le cas de la façade caractéristique de la maison d’*Amityville* (Stuart Rosenberg, 1979), une bâtisse qui paraît d’autant plus animée d’une vie propre qu’au cours de l’intrigue les murs se mettent à saigner.
106. *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010), *Paranormal Activity 3* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2011), *Paranormal Activity 4* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2012).
107. «By these means it was thought that disease, individual and social, might be eradicated once and for all, and the inhabitants of the twentieth rendered fit for the marathon of modern life.» in Vidler, *op. cit.*, p. 63.
108. «Le Corbusier’s disgust at “labyrinth of furniture” (...) reveal a dread of being lost in the complexities of interiors and subject to their unruly revenants.» in Curtis, *op. cit.*, pp. 7-8.
109. «If houses were no longer haunted by the weight of tradition and the imbrications of generations of family drama, if no cranny was left for the storage of the bric-a-brac once deposited in damp cellars and musty attics, then memory would be released from its unhealthy preoccupations to live in the present.» in Vidler, *op. cit.*, p. 64.
110. Roger Caillois, *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*, Paris, José Corti, 1966, p. 17.
111. «Haunted house films find ways of dramatizing the house as a threatening porous place.» in Curtis, *op.cit.*, p. 184.

112. Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Paris, Circé, 1983, p. 84.
113. *Poltergeist* vient de l'allemand *poltern*: « faire du bruit » et *geist*: « esprit ».
114. Martine Roberge, *L'art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2004, p.65.
115. Comme dans le cas des événements étranges dont est témoin le narrateur du *Horla* de Maupassant par exemple. (Maupassant, *op. cit.*)
116. «The incomprehensible complexity of new technologies has provoked assumptions about the possibility of “ghost in the machine” and of other forms of life hovering on the interface.» in Curtis, *op. cit.*, p. 14.
117. «In these films the screen reveal its ambivalent reality as a masking device as well as an opening into realities and a potential source of threat.» in *ibid.*, p. 20.
118. «In the late nineteenth century invisible rays, the impact of evolution and the discovery of “deep time” as well as the telephone and “wireless” radio stimulated an interest in the possibility of spirit communication.» in *ibid.*, p. 22.
119. Ce concept est développé par Lars Robert Krautschick dans l'article « Attacks on “Safe Zones” : How Hollywood Horror infiltrates private spheres. »
Lars Robert Krautschick, « Attacks on “Safe Zones” : How Hollywood Horror infiltrates private spheres » in *Synaesthesia journal* n°3, vol.1, 2012, pp. 60-71.
120. «Houses are deeply implicated with humanity, and yet, they are not human» in Curtis, *op. cit.*, p. 14.

Bibliographie

- ALBERA, François. TORTAJADA, Maria. *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*. Paris: L'Âge d'homme, 2011.
- AUZEL, Dominique. *Le cinéma*. Paris: Milan, 2004.
- BARSACQ, Léon. *Le décor de film*. Paris: Edition Henri Veyrier, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris: Gallimard, 1857.
- BAUDOU, Jacques. *L'encyclopédie du fantastique*. Paris: Fetjaine, 2011
- BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Le livre de poche, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. *Histoire de l'architecture moderne. La révolution industrielle*. Paris: Bordas, 1978.
- BENHEDI, Louis. SOULIERES, Joachim. *Maisons hantées et poltergeists*. Paris: Editions Dervy, 2008.
- BERSTEIN, Serge. MILZA, Pierre. *Histoire du XIXe siècle*. Paris: Hatier, 1996.
- BOUCHET, Christian. *B.A-BA Spiritisme*. Puisseaux: Edition Pardès, 2004.
- BOULOUMIE, Arlette. *Les vivants et les morts. Littérature de l'entre-deux-monde*. Paris: Editions Imago, 2008.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- CAILLOIS, Roger. *Images images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: José Corti, 1966.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror. Paradoxes of the heart*. New York: Routledge editions, 1990.
- CAZOTTE, Jacques. *Le Diable amoureux*. Paris: Folio, 1772.
- CHATEAU, Dominique. *Esthétique du cinéma*. Paris: Editions Armand Colin, 2006.
- CHEROUX, Clément. FISHER, Andreas. *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris: Gallimard, 2004.
- CURTIS, Barry. *Dark places. The haunted house in film*. London: Reaktion books, 2008.
- DIBIE, Pascal. *Ethnologie de la porte*. Paris: Métailié, 2012.
- DUFOUR, Eric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris: Presses Universitaires de Frances, 2006.

- DUNCAN, Paul. *Le cinéma d'horreur*. Paris : Taschen France, 2012.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. *Le fantastique anglo-saxon*. Paris : Ellipse, 1998.
- DUPUY, Julien. Georges Méliès. *À la conquête du cinématographe*. Paris : Studiocanal, 2011.
- DUROT-BOUCE, Elizabeth. *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIIIème au XXIème siècle*. Paris : Editions Publibook, 2008.
- FAIVRE, Antoine. *Que sais-je ? : L'ésotérisme*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Petite philosophie du design*. Paris : Edition Circe, 2002.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1919.
- GUERNE, Armel. *L'âme insurgée. Ecrits sur le Romantisme*. Paris : Editions Points, 1977.
- GUILLAUD, Lauric. MENEGALDO, Gilles. *Persistances Gothiques dans la littérature et les arts de l'image. Colloque de Cerisy 2008*. Paris : Editions Bragelonne, 2012.
- HAMUS-VALLEE, Réjane. *Les effets spéciaux*. Paris : Cahiers du cinéma, 2004.
- HENRY, Frank. *Le cinéma fantastique*. Paris : Cahiers du cinéma, 2009.
- HOFFMANN, Ernst Theodor. *Contes nocturnes*. Paris : Folio, 1816.
- KARDEC, Allan. *Le livre des esprits*. Paris : Dervy, 1857.
- KING, Stephen. *Dance macabre*. Paris : Le livre de poche, 1983.
- KING, Stephen. *Shining*. Paris : Le livre de poche, 1977.
- KRAUSTSCHICK, Lars Robert. «Attacks on 'Safe Zones'. How Hollywood Horror Infiltrates Private Spheres». *Synaesthesia Magazine*, n°3, vol.1, été 2012, pp. 60-71.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion, 1923.
- LECOUTEUX, Claude. *La maison hantée. Histoires de Poltergeists*. Paris : Editions Imago, 2007.
- LE FANU, Sheridan. *Le mystérieux locataire*. Paris : Les éditions José Corti, 1850.
- LEUTRAT, Jean-louis. *Le cinéma en perspective : Une histoire*. Paris : Armand Colin, 1992.
- LEUTRAT, Jean-louis. *Vie de fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1995.

- LOVECRAFT, Howard Phillips. *La peur qui rôde*. Paris : Folio, 1922.
- MAGNY, Joël, *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Paris : Scérén, Cahiers du cinéma, 2001.
- MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Archéologie du cinéma. Paris : Editions de la Martinière, 2009.
- MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*. Paris : Pocket, 1887.
- MESNILDOT, Stéphane. *Fantômes du cinéma japonais. Les Métamorphoses de Sadako*. Paris : Rouge profond, 2011.
- MIDAL, Alexandra. *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*. Paris : Pocket, 2009.
- MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- NARTEAU, Carole. NOUAILHAC, Irène. *Mouvements littéraires français du Moyen Âge au XIXe siècle*. Paris : Flammarion Librio, 2005.
- PALLASMAA, Juhani. *The architecture of image. Existential space in cinema*. Helsinki : Edition Rakennustieto, 2001.
- PESENTI, Donata. MANNONI, Laurent. *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Paris : Nathan, 1994.
- POE, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Paris : Gallimard, 1856.
- PONENTE, Nello. *Les structures du monde moderne*. Genève: Editions d'art Albert Skira, 1965.
- PRIE, Amandienne. BASSAGET, Joël. *Créatures! Les monstres des séries télé*. Lyon : Editions Les moutons électriques, 2012.
- PRINCE, Nathalie. *Le fantastique*. Paris : Armand Colin, 2008.
- PUAUX, Françoise. *Le décor de cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008.
- RADCLIFFE, Ann. *Les mystères d'Udolphe*. Paris : Folio, 1794.
- RAGON, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 1. Idéologies et pionniers 1800-1910*. Paris : Editions du Seuil, 1986.
- RAGON, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 2. Naissance de la cité moderne. 1900-1940*. Paris : Editions du Seuil, 1986.
- REGNIER, Henri. «L'Entrevue» in *Vampyre Story*. Paris : Fleuve noir, 1919.
- REJANE, Hamus-Vallée. *Les effets spéciaux*. Paris : Scérén, Cahiers du cinéma, 2004.
- RIFFARD, Pierre. A. *L'ésotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme. Anthologie sur l'ésotérisme occidental*. Paris : Editions Robert Lafont, 1990.

- RIGHI, Brian. *Fantômes, apparition et poltergeists. Une exploration du surnaturel à travers le temps*. Québec: ADA éditions, 2008.
- RIOU, Jean Pierre. *La révolution industrielle: 1780-1880*. Paris: éditions du Seuil, 1971.
- ROBERGE, Martine. *L'art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*. Québec: Les presses de l'université Laval, 2004.
- ROSS, philippe. *Le film d'épouvante*. Paris: Flammarion, 1989.
- SADOUL, Georges. *Lumières et Méliès*. Paris: Edition Lherminier, 1985.
- SIJLL, J-Van. *Les techniques narratives au cinéma*. Paris: Editions Eyrolles, 2006.
- TADIE, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*. Paris: Bordas, 1984.
- TEYSSOT, Georges. «Habits/Habitus/Habitat» in *Exhibition catalogue: Present and Futures*. Architecture in Cities, 1996.
- TCHERNIA, Pierre. *80 grands succès du cinéma fantastique*. Paris: Casterman, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- TRITTER, Valérie. *Le fantastique*. Paris: Ellipse, 2001.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomely*. Massachussets: MIT press, 1992.
- VIEGNES, Michel. *La peur et ses miroirs*. Paris: Imago, 2009.
- WALPOLE, Horace. *Le château d'Otrante*. Paris: Les éditions José Corti, 1764.
- WHITE, Jerry. *The films of Kiyoshi Kurosawa. Master of fear*. California: Stone Bridge Press, 2007.
- ZIEGLER, Jean. *Les vivants et la mort*. Paris: Edition du Seuil, 1975.

Filmographie

- AJA, Alexandra. *Mirrors*, 2008.
- ALLEN, Lewis. *The Uninvited*, 1944.
- AMENABAR, Alejandro. *Les Autres*, 2001.
- BALAGUERO, Jaume. *Darkness*, 2002.
- BAYONA, Juan Antonio. *L'Orphelinat*, 2007.
- BARBARASH, Ernie. *Evil Game*, 2007.
- BARKER, Clive. *Le pacte*, 1987.
- BECK, Steve. *13 fantômes*, 2001.
- BELL, William Brent. *Devil inside*, 2012.
- BETANCOURT, Jeff. *Bogeyman 2*, 2004.
- BORNEDAL, Ole. *Possédée*, 2012.
- BYEON, Seung-Wook. *The Cat*, 2011.
- CABEZAS, Paco. *Les Disparus*, 2007.
- CHOMON, Segundo. *The haunted house*, 1908.
- CLAYTON, Jack. *Les Innocents*, 1961.
- COLLET-SERRA, Jaume. *Esther*, 2009.
- COPPOLA, Francis Ford. *Dracula*, 1992.
- COPPOLA, Francis Ford. *Twixt*, 2012.
- CORNWELL, Peter. *Le Dernier rite*, 2009.
- DAMIANI, Damiano. *Amityville 2*, 1982.
- DE BONT, Jean. *Hantise*, 1999.
- DEL TORO, Guillermo. *Cronos*, 1993.
- DEL TORO, Guillermo. *Le labyrinth de Pan*, 2006.
- DEL TORO, Guillermo. *L'Echine du Diable*, 2001.
- DONNER, Richard. *La Malédiction*, 1976.
- DOUGLAS, Andrew. *The Amityville Horror*, 2005.
- DREYER, Carl Theodor. *Vampyr*, 1932.
- FRIEDKIN, William. *L'Exorciste*, 1973.
- GANS, Christophe. *Silent Hill*, 2006.
- GIBSON, Brian. *Poltergeist 2*, 1986.
- GOYER, David S. *Unborn*, 2009.
- GUARD, Charles. GUARD, Thomas. *Les Intrus*, 2009.
- HAFSTROM, Mikaël. *Chambre 1408*, 2007.
- HAFSTROM, Mikaël. *Le Rite*, 2011.
- HAMM, Nick. *Godsend*, 2002.
- HARLIN, Renny. *L'Exorciste: au commencement*, 2004.
- HERNANDEZ, Gustavo. *The Silent House*, 2010.
- HERZOG, Werner. *Nosferatu fantôme de la nuit*, 1979.
- HITCHCOCK, Alfred. *Les Oiseaux*, 1963.
- HITCHCOCK, Alfred. *Psychose*, 1960.
- HOOPER, Tobe. *Poltergeist*, 1982.

IRVIN, John. *Le fantôme de Milburn*, 1981.
 JACOBS, Gregory. *Wind Chill*, 2007.
 J. BASSETT, Michael. *Silent Hill: Revelation*, 2012.
 JEE-WOON, Kim. *2 Soeurs*, 2003.
 JOHNSTON, Joe. *Wolfman*, 2010.
 JOOST, Henry. SCHULMAN, Ariel. *Paranormal Activity 3*, 2011.
 JOOST, Henry. SCHULMAN, Ariel. *Paranormal Activity 4*, 2012.
 KAPADIA, Asif. *The Return*, 2006.
 KASSOVITZ, Mathieu. *Gothika*, 2003.
 KING, Stephen. *Maximum Overdrive*, 1986.
 KUBRICK, Stanley. *Shining*, 1980.
 KUROSAWA, Kiyoshi. *Charisma*, 1999.
 KUROSAWA, Kiyoshi. *Jellyfish*, 2002.
 KUROSAWA, Kiyoshi. *Kairo*, 2001.
 KUROSAWA, Kiyoshi. *Séance*, 2000.
 LEWIN, Albert. *Le Portrait de Dorian Gray*, 1945.
 LUMIERE, Louis. *Le squelette joyeux*, 1895.
 MAURY, Julien. BUSTILLO, Alexandre. *Livide*, 2011.
 MELIES, Georges. *Le Château hanté*, 1896.
 MELIES, Georges. *Le Diable noir*, 1905.
 MELIES, Georges. *Le Locataire diabolique*, 1909.
 MELIES, Georges. *Le Repas fantastiques*, 1900.
 MELIES, Georges. *Le Revenant*, 1903.
 MERHIGE, E.Elias. *L'Ombre du vampire*, 2000.
 MINIHAN, Colin. ORITZ, Stuart. *Grave encanteurs*, 2010.
 MINKOFF, Rob. *Le Manoir hanté et les 999 fantômes*, 2003.
 MIRA, Eugenio. *Agnosia*, 2010.
 MOORE, John. *666 La Malédiction*, 2006.
 MURNAU, Friedrich-Wilhelm. *Nosferatu*, 1922.
 MURPHY, Nick. *La Maison des ombres*, 2011.
 NAGAE, Toshikazu. *Paranormal Activity: Tokyo Night*, 2010.
 NAKATA, Hideo. *Dark Water*, 2002.
 NAKATA, Hideo. *Ringu*, 1997.
 NAKATA, Hideo. *Ringu 2*, 1999.
 NAKATA, Hideo. *The Ring 2*, 2005.
 NIXEY, Troy. *Don't Be Afraid of the Dark*, 2010.
 OCHIAI, Masayuki. *Spirits*, 2008.
 PALUD, Xavier. MOREAU, David. *Ils*, 2005.
 PANG, Danny. PANG, Oxide. *Les Messagers*, 2007.
 PANG, Danny. PANG, Oxide. *The Eye*, 2002.
 PARKER, Oliver. *Le portrait de Dorian Gray*, 2009.
 PELI, Oren. *Paranormal Activity*, 2007.
 POLANSKI, Roman. *La Neuvième porte*, 1999.

POLANSKI, Roman. *Rosemary's Baby*, 1968.

POLSON, John. *Trouble jeu*, 2004.

R. BAXLEY, Craig. *Rose Red*, 2002.

ROSENBERG, Stuart. *Amityville, la maison du diable*, 1979.

SALLES, Walter. *Dark Water*, 2005.

SANCHEZ, Eduardo. MYRICK, Daniel. *Le Projet Blair Witch*, 1999.

SAX, Geoffrey. *La Voix des morts*, 2004.

SHERMAN, Gary. *Polrergeist 3*, 1988.

SHIMIZU, Takashi. *Ju-on*, 2002.

SHIMIZU, Takashi. *Ju-on 2*, 2003.

SHIMIZU, Takashi. *Réincarnation*, 2005.

SHIMIZU, Takashi. *The Grudge*, 2004.

SHIMIZU, Takashi. *The Grudge 2*, 2006.

SHYAMALAN, M.Night. *Signes*, 2001

SHYAMALAN, M.Night. *Sixième sens*, 1999.

SID, Pascal. LACOMBE, Julien. *Derrière les murs*, 2010.

SMALLEY, Joe. SMALLEY, Tess. *Episode 50* 2011.

SOFTLEY, Iain. *La Porte des secrets*, 2005.

SOLOMON, Courtney. *American Haunting*, 2005.

SONZERO, Jim. *Pulse*, 2006.

STAMM, Daniel. *Le Dernier exorcisme*, 2010.

SUGMAKANAN, Songyos. *Le Pensionnat*, 2006.

T. KAY, Stephen. *Boggeyman*, 2004.

THEEDE, Christian. *Gonger la malediction*, 2008.

TSURUTA, Norio. *Ring 0*, 2000.

VERBINSKI, Gore. *The Ring*, 2002.

WAINWRIGHT, Rupert. *Stigmata*, 1999.

WAN, James. *Dead Silence*, 2007.

WAN, James. *Insidious*, 2010.

WATKINS, James. *La Dame en noir*, 2011.

WEGENER, Paul. *Le Golem*, 1920.

WEST, Ti. *The Inkeepers*, 2011.

WEST, Ti. *The House of the Devil*, 2009.

WIENE, Robert. *Le Cabinet du docteur Caligari*, 1919.

WILLIAMS, Tod. *Paranormal Activity 2*, 2010.

WILKINS, Toby. *The Grudge 3*, 2009.

WISE, Robert. *La Maison du diable*, 1963.

WHITE, Steve. *Amityville la maison de poupée*, 1996.

XAVIER, Palud. *The Eye*, 2008.

YUN, Won Shin. *The Wig*, 2006.

Chrystel Orsatti
Le décor de l'effroi. La maison hantée au cinéma.
Mémoire de master.
Haute école d'art et de design, Genève,
filière espace et communication,
année 2012-2013.
Sous la direction d'Alexandra Midal.

