



HAL
open science

**Perspectives horrifiques contemporaines : le traitement
de la famille dans Hereditary, The Witch et Midsommar
ou la remise en scène et en question d'un héritage
ambivalent**

Lucie Patronnat

► **To cite this version:**

Lucie Patronnat. Perspectives horrifiques contemporaines : le traitement de la famille dans Hereditary, The Witch et Midsommar ou la remise en scène et en question d'un héritage ambivalent. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03257163

HAL Id: dumas-03257163

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03257163>

Submitted on 10 Jun 2021

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

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

PERSPECTIVES HORRIFIQUES CONTEMPORAINES

Le traitement de la famille dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*
ou la remise en scène et en question d'un héritage ambivalent



Mémoire rédigé par
LUCIE PATRONNAT

MASTER 2 CINÉMA & AUDIOVISUEL
Parcours cinéma, esthétique et création
UFR04 : École des Arts de la Sorbonne

Travail présenté à José Moure
dans le cadre du cours de méthodologie de la recherche

JUIN 2020

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....1

I) L'INÉLUCTABLE « RETOUR DU REFOULÉ » : L'HORREUR EN HÉRITAGE ?

1) *HEREDITARY, THE WITCH, MIDSOMMAR* : REPLACER L'INQUIÉTANT AU CŒUR DU FAMILIER

- 1) L'ambivalence générique et de registre des films.....11
- 2) L'*Unheimlich* : l'expérience de l'inquiétant familial.....15
- 3) Des enjeux familiaux et tragiques contenus dans l'ouverture.....22

2) TRAGÉDIES FAMILIALES : LA MISE EN SCÈNE DE LA FATALITÉ

- 1) Les éléments prophétiques.....29
- 2) Le tragique au service de l'horreur: les scènes de classe.....35
- 3) « Le monstre c'est la famille », sous toutes ses formes ?.....41

II) LES LIENS DU SANG : L'AMBIGUÏTÉ DE LA CELLULE FAMILIALE

1) L'ALLIANCE INCONSCIENTE ET LES ESPACES ÉQUIVOQUES

- 1) L'alliance inconsciente ou « la matière du lien ».....45
- 2) Les espaces intermédiaires, allégorie du psychisme familial.....49
- 3) La confusion des espaces : une mise en scène du motif de la contamination ?54

2) LIEN NATUREL, NATURE DU LIEN: VERS LA REMISE EN QUESTION D'UN HÉRITAGE CORROMPU

- 1) Le traitement de la nature comme force ambivalente.....61
- 2) La figure double de la mère.....67
- 3) *The Witch*, la métaphore du sang.....73

III) LA SECTE, CE DOUBLE INQUIÉTANT ET FAMILIER

1) LA FAMILLE COMME LA SECTE : DE LA DÉCONSTRUCTION A LA SUBSTITUTION

- 1) Briser le lien : la destruction esthétique de l'unité du groupe.....80
- 2) La nature de la menace : les processus sectaires à l'assaut de la famille.....86
- 3) De la dimension sectaire de la cellule familiale.....94

2) VERS UNE RÉFLEXION DÉFORMÉE : LA RECOMPOSITION UNHEIMLICH-IENNE DE LA CELLULE FAMILIALE ?

- 1) Dédoublings : mimétisme esthétique et symbolique.....100

2) La métaphore du miroir déformant : les reflets grimaçants produits par la secte.....	105
3) La renaissance dans la secte : un éternel retour du même ?	112
 CONCLUSION.....	 120
 CORPUS DE FILMS.....	 127
BIBLIOGRAPHIE.....	128
SITOGRAFIE.....	130
 ANNEXES.....	 134

INTRODUCTION

A compter du début des années 60, le cinéma d'horreur américain a vu fleurir une série de classiques du genre composant de diverses manières avec le thème de la famille ; l'incontournable *Psycho* d'Alfred Hitchcock en tête. En 1968, Roman Polanski renchérit avec *Rosemary's Baby*. Le film relate les tourments d'une jeune femme aux prises avec des forces dont on ignore si elles sont réelles ou psychologiques, trame narrative assez commune dans le cinéma d'épouvante ; aussi, les aspects les plus subversifs du récit semblent être la participation active de son époux – acteur médiocre avide de succès – à la conspiration dont Rosemary est effectivement victime, et l'ambiguïté morale d'une réunion finale extrêmement équivoque. Non seulement la famille n'est pas toujours bienveillante et sécuritaire, mais elle est aussi polymorphe, et malgré les formes inquiétantes qu'elle adopte elle demeure, toujours, une famille. Ainsi, c'est l'idée que la sacrosainte institution familiale puisse vaciller, s'ouvrir aux intrusions extérieures, voire faire l'objet d'une recomposition perverse, qui constitue la portée réflexive de *Rosemary's Baby*.

En 1973 sort *The Exorcist*, réalisé par William Friedkin, suivi de près par *The Texas Chain Saw Massacre* de Tobe Hooper, en 1974. Si le second aborde le thème de la famille monstrueuse de front, le premier n'impute qu'implicitement l'insinuation du mal – dont sont victimes Reagan et le père Karras en particulier – à des tensions d'origine familiale¹. Et la même année, le réalisateur britannique Nicholas Roeg présente *Don't Look Now* : l'occurrence du surnaturel dans la vie d'un couple y est l'expression métaphorique du traumatisme causé par la perte de leur fille. Ensuite, et prenant directement la suite de Tobe Hooper, Wes Craven réalise *The Hills Have Eyes*, qui sort en 1977. Il dira à propos du film et de son aîné *The Last House on the Left* :

La famille est le meilleur microcosme avec lequel travailler. En allant au-delà, on s'éloigne de la majorité des racines de nos sentiments intimes primitifs. [...] J'aime me restreindre à ce cercle.²

¹ Dans son ouvrage *Hearts of darkness : the family in the American horror film*, Tony Williams postule ainsi que sous le thème évident de la possession diabolique transparait celui d'un réseau de failles relationnelles et familiales qui rendent les personnages vulnérables à ces assauts, et qu'il s'agit là de l'enjeu majeur du film.

² Shannon Blake Skelton, *Wes Craven : Interviews*. Conversations with Filmmakers Series. Jackson, Miss., University Press of Mississippi, 2019, p. 6 : « The family is the best microcosm to work with. If you go beyond that, you're getting away from a lot of the roots of our own primeval feelings. [...] I like to stay in that circle. »

Enfin, *The Shining* sort sur les écrans en 1980 ; et à l'instar du gobelin de *Don't Look Now*, les spectres qui y tourmentent les Torrance semblent émerger de leur propre passé – qu'il soit familial ou historique.

La famille se voit donc dépeinte, dans le cinéma d'horreur moderne, comme une entité polymorphe servant de vecteur plus ou moins direct et délibéré au mal – de Polanski à Kubrick – ou même l'incarnant, comme c'est le cas des Hewitt de *The Texas Chain Saw Massacre* ou du clan monstrueux de *The Hills Have Eyes*. Dans les deux cas, le thème de la famille n'est pas seulement anecdotique, ni central dans la place qu'il occupe au sein du récit, mais endosse un rôle ambivalent qui prend une part active dans les ressorts narratifs et les portées réflexives des films. Comme l'écrit, à propos de l'ouvrage de Tony Williams¹, Matthew Reynolds: « le rôle de la famille dans le cinéma d'horreur américain n'est pas seulement sous-textuel [...], la famille sert de canevas génésique, unifiant et englobant »².

Et le cinéma d'horreur contemporain – dont notre corpus est issu – semble honorer cet héritage. Depuis les années 2010, un certain nombre de films participent, à mon sens, à cette vague de productions horrifiques hybrides dont les enjeux gravitent autour de la cellule familiale ; des films américains, majoritairement, mais aussi européens, ou encore australiens.

En 2011, le réalisateur britannique Ben Wheatley présente son second long-métrage, *Kill List*, au cours du festival South by Southwest. Si l'intrigue sombre assez rapidement dans un complot païen sanglant aux accents de Folk-Horror, elle prend cependant appui sur la situation familiale délicate du personnage principal, qui découle – ou émerge ? – de la cruelle dépression dont il souffre. C'est cette connexion implicite entre l'horreur la plus tourmentée et la vie de famille qui lui a valu d'être comparé à *Hereditary* et *The Babadook* par Michael Koresky :

Aster suit – et n'est pas loin de parfaire – une tendance récente et appréciée dans le cinéma d'horreur américain, et va même jusqu'à renchérir sur les thèmes du trauma et du deuil. Deux des exemples les plus effrayants et les plus intransigeants, *Kill List* (2011) de Ben Wheatley et *The Babadook* (2014) de Jennifer Kent, font vivre l'enfer à des protagonistes émotionnellement paralysés par un passé tragique pour oser, en conclusion, suggérer que certains démons sont probablement insurmontables.³

¹ Tony Williams, *Hearths of Darkness : the family in the American horror film*. Updated edition, Jackson, Miss., University Press of Mississippi, 2014.

² Matthew Reynolds, « Review : *Hearths of Darkness : The family in the American horror film* by Tony Williams », *Film Quarterly*, Vol. 51, n°4, SUMMER 1998, p.3 : « the role of the family in American horror movie is more than subtext [...], families serve as a kind of binding and all-encompassing Ur-text » [<https://www.jstor.org/stable/1213248>] (page consultée le 25 juillet 2019)

³ Michael Koresky, « Review : *Hereditary* by Ari Aster », *Film Comment*, vol. 54, n°3 (MAY/JUNE 2018), p.42 : « Ari Aster follows – and comes closest to perfecting – a welcome recent trend among horror films in the U.S. and beyond that double down on themes of trauma and grief. Two of the most frightening, uncompromising examples, Ben Wheatley's *Kill List* (2011) and Jennifer Kent's *The Babadook* (2014), put their protagonists, emotionally crippled by tragic pasts, through the ringer, only to dare suggest that one's demons are likely insurmountable. »

Et de fait, à la manière de la créature folklorique de *Don't Look Now*, la menace de *The Babadook* émerge des dynamiques retorses à l'œuvre au sein de la cellule familiale. La même année, *Ich Seh Ich Sehb* – réalisé par le duo autrichien Severin Fiala et Veronika Franz – fait sont avant-première à la Mostra de Venise. A la différence des œuvres susmentionnées, c'est le point de vue des enfants, des jumeaux, qui est ici adopté ; le père est absent et la mère, dont on comprend qu'elle a subi tout un panel d'opérations esthétiques, a le visage entièrement dissimulé sous des bandages. Teresa Lobos, dans son article « Home is where the horror is : Representations of the family at Fantasia 2015 », résume le film en ces termes :

Lukas et Elias occupent des espaces imbriqués et labyrinthiques, représentés par les champs de maïs et les grottes jonchées de crânes. Le manoir aristocratique croulant et tentaculaire de la tradition gothique est remplacé par des espaces modernes, tout de verre et d'acier, baignés néanmoins d'une atmosphère lugubre omniprésente – un espace qui deviendra tombeau. Mais arrive un point où les « innocents » garçons deviennent de plus en plus sournois, tandis que commence à poindre le sentiment d'une dangereuse menace progressant lentement vers l'autrefois suspecte figure de la mère – la tendance s'inverse et elle devient à son tour la victime impuissante et captive de la tradition gothique.¹

Si donc *Ich Seh Ich sehb* prend la forme d'une réactualisation quasi-futuriste du récit d'épouvante gothique, ses spectres étranges et familiers ne sont que les différents membres de cette famille nucléaire fragmentée ; et bien que le film semble s'orienter vers le thème galvaudé des enfants démoniaques, le motif est ultimement mis au service, ici aussi, d'une réflexion sur le trauma et le deuil.

La France, elle, joue sur la corde subversive du cannibalisme avec *Grave*, le premier long-métrage de Julia Ducournau, présenté en 2016 à l'occasion de la 69ème édition du Festival de Cannes. La protagoniste, initialement végétarienne, s'y découvre un goût incontrôlable pour la viande crue, puis humaine. Or ces impulsions cannibales s'avèrent être, pour elle et sa sœur, un trait hérité de la mère. Cette recomposition du thème de la famille cannibale, clin d'œil explicite à *The Texas Chain Saw Massacre*, réconcilie les deux familles – normale et monstrueuse – en une seule dans une chronique moralement ambiguë sur le caractère inéluctable de l'héritage génétique.

¹ Teresa Lobos, « Home is where the horror is : representations of family at Fantasia 2015 ». *Offscreen*, Vol. 30, n°6, JUNE 2016 : « Lukas and Elias inhabit enclosed and labyrinthine spaces represented by the cornfields and the caves littered with skulls. The sprawling, crumbling aristocratic mansion of the gothic becomes instead a modern, glass and steel space that is nonetheless bathed in a pervasive sense of gloom – a space that eventually becomes a tomb. But at a certain point, the “innocent” boys become increasingly more insidious while we begin to sense an ominous danger creeping slowly towards the once suspicious figure of the mother – the tables turn and she becomes the helpless, trapped victim of the gothic tradition. » [<https://offscreen.com/view/home-is-where-the-horror-is-representations-of-family-at-fantasia-2015>] (page consultée le 3 avril 2020)

Enfin, le suédois Johannes Nyholm présente *Koko-di Koko-da*, son second film, au cours du Festival de Sundance 2019 : des énergièmes grotesques, cruels et tout à fait métaphoriques y torturent inlassablement un couple dont la relation, suite au décès incongru de leur fillette, vire à l’empoisonnement mutuel.

Pour ce qui est des productions américaines, le festival de Sundance accueille la première projection officielle de *The Witch : A New-England Folktale* en janvier 2015, puis celle, en 2017, de *Get Out*. Plus tard la même année, *It Comes at Night* fait son avant-première mondiale au The Overlook Film Festival. Puis *Hereditary*, à l’instar de *The Witch* trois ans plus tôt, sera présenté lors de la séance de minuit du Festival de Sundance de 2018. Il semble intéressant de noter que tous, à l’exception de *It Comes at Night*¹ sont des premiers films ; d’ailleurs en 2019 sortiront *Us* – présenté en avant-première en mars lors du festival South by Southwest – et *Midsommar*, les seconds long-métrages de Jordan Peele et Ari Aster. Si l’ensemble de ces films ont en commun d’appartenir au genre horrifique, ils se distinguent cependant les uns des autres de par les codes qu’ils empruntent à d’autres genres. *The Witch* et *Hereditary*, outre leurs éléments surnaturels, sont des drames familiaux. Dans le cas du premier, le récit central se place dans un cadre historique spécifique – l’établissement des premiers colons, des puritains anglais, sur les terres inhospitalières de la Nouvelle-Angleterre – et solidement documenté. La fable fantastique de *Get Out* sert d’allégorie à un plaidoyer socioculturel et, à l’instar de *Us*, fait appel à des éléments comiques. *It Comes at Night* se déroule dans un futur proche et obscurément dystopique qui le rapproche du film d’anticipation et lui confère une certaine portée sociopolitique. *Midsommar* enfin, qui place ses personnages au creux d’un écrin de verdure féérique, quelque part en Suède, s’affilie clairement au sous-genre du Folk-Horror², auquel *The Witch* n’est d’ailleurs pas étranger.

Dans son article « How Post-Horror movies are taking over cinema », Steve Rose écrit à propos de *It Comes at Night* :

¹ Avant cela, Trey Edward Schults réalise *Krisba*, qui sortira en 2016. Le film dépeint des retrouvailles familiales extrêmement délicates à l’occasion de la célébration de Thanksgiving. Bien qu’il s’agisse d’un huis-clos dramatique, le film dans sa tonalité n’est pas sans évoquer le thriller voire l’horreur : l’instabilité du personnage principal et l’ambiguïté des relations qu’elle entretient avec les membres de cette famille, qui oscillent dangereusement entre une complaisance prudente et un certain sadisme, créent et cultivent une tension sourde qui enfle à mesure que le long-métrage avance. Le film traite donc très explicitement du thème de la famille, dans toute son ambivalence.

² Sous-genre qui s’est développé dans le cinéma d’horreur britannique de la fin des années 60 au début des années 70, et dont la figure de proue, *The Wickerman* (1973), est souvent placé dans le sillage direct de *Rosemary’s Baby*. Du côté du cinéma américain, on associe *The Blair Witch Project* (1999) à ce sous-genre également. Il se caractérise essentiellement par ses références à des traditions, des déités et des croyances païennes venues du continent européen, souvent en lien étroit avec la nature.

Edgerton et sa famille forment ensemble une alliance tendue [...]. Il y a du chagrin, de la culpabilité, des regrets et de la paranoïa. Il y a des liens familiaux qui, de protecteurs, deviennent contraignants.¹

Le couple de *Get Out* est un piège, et la famille est sectaire ; celle de *Us* se découvre des doubles inquiétants... Enfin, les deuils familiaux insurmontables d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar* sont les éléments déclencheurs de la descente aux enfers qui guette les personnages. Ainsi, malgré les nuances narratives ou génériques et la diversité formelle qui en résulte, le thème demeure inchangé : il s'agit de la famille qui, dans le cinéma d'horreur contemporain, me semble toujours servir de « canevas génésique, unifiant et englobant ».

Ce sont tous ces exemples qui, à mon sens, participent à cette « tendance »² à laquelle fait référence Michael Koresky, et leur nombre semble justifier le choix de ce terme. Et si le thème de la famille n'y est pas toujours prééminent³, c'est le cas néanmoins pour les films cités. Le genre horrifique s'y fait l'instrument et le moyen de réflexions sur les liens familiaux, la transmission héréditaire, et l'impact dévastateur que peuvent avoir certains événements sur ces dynamiques. Deux films à venir⁴ pourraient même très prochainement s'ajouter à la liste et venir prolonger ce mouvement.

Aussi, il me semble que l'étude des places et formes du thème de la famille au sein de ce courant horrifique contemporain pourrait faire l'objet d'une analyse à part entière, plus vaste et plus ambitieuse que celle de ce mémoire. Comme l'a remarqué à juste titre Matthew Reynolds dans sa critique de *Hearts of Darkness* : du fait de la quantité des films cités, l'ouvrage tend à illustrer un mouvement général sur une période longue plus qu'en faire l'analyse individuelle approfondie. C'est pour éviter cet écueil que j'ai choisi de délimiter ma recherche à un corpus bien plus restreint.

Dans sa critique pour *Film Comment*, Laura Kern décrit le premier long-métrage de Robert Eggers en ces termes : « [*The Witch*] met en scène une famille dévote qui sombre graduellement dans une violente (principalement auto-) destruction après que le plus jeune des cinq enfants, un

¹ Steve Rose, « How post-horror movie are taking over cinema », *The Guardian*, International Edition, 6 juin 2017: « Edgerton and his family form a nervy alliance with another [...]. There is grief, guilt, regret and paranoia. There are family bonds, which turn from protective to constrictive. » [https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night?fbclid=IwAR2_wZ8Gc1wqPzvCKQ15V1flxiw2fbRUWmU7KwCKFlmTFgytQBG13VWOFg] (page consultée le 3 avril 2020)

² Ce « mouvement » a été affublé récemment des sobriquets prétentieux d'« Elevated Horror » ou de « Post-Horror ».

³ Je pense notamment à *It Follows* (2014) de David Mitchell, qui met la figure du double et le motif de la traque au service d'une réflexion sur les IST.

⁴ *The Lodge*, présenté au cours du Festival de Sundance en 2019 et *Relic*, présenté au Festival de Sundance également, en 2020.

nouveau-né, eut été enlevé par une vieille sorcière »¹. Le film s'ouvre sur le procès du père, William, qui a valeur de synecdoque pour le reste de la famille – Katherine, son épouse, et leurs enfants – et les entraîne consécutivement dans son exil de la communauté à laquelle ils appartiennent. L'enlèvement de Samuel survient peu après qu'ils se soient établis, loin de tout, à l'orée d'une dense forêt ; et si l'intervention de forces surnaturelles est rendue explicite pour le spectateur, c'est Thomasin, chargée de surveiller l'enfant au moment de sa disparition, qui écope du blâme de Katherine, la mère. Ces ressorts narratifs, déployés dès les premiers actes du film, révèlent une parenté évidente avec *Hereditary* : suite au décès de sa mère, Annie et sa famille sont confrontés à la perte tragique de Charlie, la cadette, sous la supervision de son aîné, Peter. C'est le point de départ, pour les deux films, de l'empoisonnement des dynamiques familiales : sous les yeux du père impuissant, la mère accablée de douleur fait peser un reproche tacite sur l'adolescent, tenu implicitement pour responsable d'un événement sur lequel – le spectateur le sait – il n'avait aucun contrôle. La culpabilité, en retour, gangrène tous les membres du corps familial. Dans *Midsommar*, le second film d'Ari Aster, on retrouve un élément déclencheur similaire. Les trois films dépeignent la famille comme une « structure pernicieuse et autophage »², et *Midsommar* actualise cette autophagie dès son ouverture : la famille biologique de Dani, le personnage principal, est annihilée d'entrée de jeu par le double-meurtre de ses parents par sa sœur, suivi du suicide de cette dernière. En lieu et place de la cellule familiale autodétruite, le couple agonisant que Dani forme avec Christian.

Mais *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* vont, à mon sens, plus loin dans leur traitement de la famille ; et c'est cela qui les distingue des autres et qui a largement motivé mon choix de corpus. Cette entité ambiguë, vecteur voire source de l'horreur, y fait aussi et surtout l'objet d'un renversement et d'une recomposition tels qu'elle est rendue méconnaissable ; des dynamiques dont l'expression est assurée, tout au long des films, par la mise en scène. D'ailleurs leurs fins respectives sont, à cet égard, très parlantes : à la cellule familiale aliénante, au couple dysfonctionnel, se substituent des sectes païennes et des congrégations de sorcières. Et à l'événement traumatique et tragique du début répondent des scènes finales d'émancipation salvatrice et d'extase mystique, étrangement similaires et hautement ambiguës. Dans quelle mesure le traitement subversif – narratif et esthétique – que l'horreur contemporaine d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* réserve à la famille se révèle-t-il, à la lumière de la théorie psychanalytique, incarner la trajectoire circulaire

¹ Laura Kern, « Sundance by Laura Kern », *Film Comment*, vol. 51, n°2 (MARCH/APRIL 2015), p.66 : « [The Witch] depicts a devoutly religious family who gradually descend into violent (mostly self-) destruction after the youngest of five children, a newborn, is snatched by an old witch. »

² Tag Gallagher, « Looking Homeward – in vain : The Family in American Film », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 16, No. 1/2, WINTER/SPRING 1983: « a malignant, autophageous structure » [<https://www.jstor.org/stable/24780387>] (page consultée le 25 juillet 2019)

de l'*Unheimlich* freudien ? Ce sont ces constats et ces questionnements qui ont orienté mes recherches.

Dans son article « Children of a Darker God : a Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and their Mass Popularity », Roger C. Schlobin tente de caractériser ce qu'il appelle « l'horreur profonde » via une classification de ses occurrences cinématographiques :

L'horreur profonde [...] pourrait être définie comme l'expression de la dévastation, du chaos, de la désolation, ou de la dissolution. (C'est ce que Freud appelait « l'inquiétant familial ») [...]. Ses contenus concernent souvent les traumatismes et les cauchemars d'enfance, qui persistent à l'âge adulte sous la forme de phobies inhérentes et destructrices. Pour d'autres, l'horreur profonde exprime un retour jubilatoire au primitif [...].¹

Voilà donc les formes privilégiées de l'horreur profonde : les cauchemars, les traumatismes destructeurs qui persistent et se transmettent ; mais aussi le « retour » (et le terme n'est pas accidentel) au primitif. Cette définition, quoique large, me semble recouvrir les enjeux principaux des films du corpus et de notre réflexion. L'auteur décrit l'horreur profonde comme une des expressions possibles de l'inquiétant familial freudien. Ce concept, en raison de son ambivalence constitutive – qui fait cohabiter, dans son appellation même, deux termes presque contradictoires – sera central aux premiers temps de notre réflexion. A quels niveaux et par quels moyens cette ambivalence constitutive de l'*Unheimlich* freudien se manifeste-t-elle dans les films du corpus ? D'abord, les trois long-métrages témoignent d'une ambivalence générique et de registre qu'on a déjà vaguement évoquée dans cette introduction. Mais une étude plus attentive de leurs formes révèle que cette ambivalence s'incarne également dans des occurrences esthétiques relevant de l'*Unheimlich* freudien, et qui sont omniprésentes dans les films. L'analyse des séquences d'ouverture, enfin, suggère que leurs enjeux sont familiaux et tragiques ; or l'inquiétant familial tel que l'a théorisé Freud n'entretient-il pas des rapports étroits avec l'environnement familial ? Et n'est-il pas, conséquemment, investi de la dimension inéluctable des liens familiaux ? Il me semble en effet que ce concept contient et articule en son sein les notions de famille et de tragique, dont les formes horribles du corpus découlent. En quoi, donc, le thème de la fatalité – très cher au registre tragique – s'articule-t-il avec celui de la famille ? Comme l'a écrit Kambole Campbell dans son article « Family, fear and the supernatural in *The Witch*, *The Babadook* and *Hereditary* », *Hereditary* et

¹ Roger C. Schlobin, « Children of a Darker God : a Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and their Mass Popularity », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 1, n°1 (1), 1988, p.3-4 : « Deep Horror [...] might be the communication of devastation, chaos, desolation, or dissolution. (It is what Freud called "The Uncanny"). [...] Its messages often are the childhood traumas and nightmares that pass into adulthood as vital and destructive phobias. For others, deep horror communicates an exulted return to the primitive » [<https://www.jstor.org/stable/43307979>] (page consultée le 25 juillet 2019)

The Witch « partage[nt] cette peur d'une corruption qui réside dans le sang, attendant de s'extérioriser, ainsi que cette impression d'inéluctable, que les personnages sont des pions sur un plateau, mus par une force malveillante »¹ : la filiation, la transmission héréditaire y prennent des airs de malédiction familiale. Comment le tragique est-il ici mis en scène et mis au service de l'horreur ? Les éléments prophétiques abondent, et *Hereditary* contient même des références exégètes prémonitoires. Roger C. Schlobin, dans son article, établit un lien clair entre l'horreur (profonde) et l'« unité de lieu » propre à la tragédie :

Ce qui importe le plus, cependant, c'est que ces environnements doivent être clos et scellés. Les spectateurs doivent admettre, pour eux-mêmes et pour les personnages, qu'il n'y a aucune sortie, aucune échappatoire possible.²

Ce lieu unique, n'est-ce pas la famille ? Y a-t-il environnement plus hermétique, déterminant, constitutif et inexorable que la cellule familiale ? L'analyse des enjeux et des formes du corpus replace l'inquiétant inéluctable au cœur du familier : l'horreur d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* est un « cauchemar hérité »³.

Le « retour du refoulé » est le processus psychologique à l'œuvre dans l'expérience de l'inquiétant familial : il s'agit d'une résurgence, dans la sphère consciente, de contenus initialement déportés dans l'inconscient car trop anxiogènes. Le refoulé peut se communiquer au sein du cercle familial, se transmettre d'une génération à l'autre, et faire retour après des années, des décennies, à l'échelle d'une poignée d'individus ou d'un peuple entier. C'est à mon sens la « part d'ombre » de la transmission, sur laquelle s'érige l'ambiguïté de la cellule familiale. Comment cette ambiguïté s'incarne-t-elle dans la mise en scène ? Et dans quelle mesure les formes filmiques et la théorie psychanalytique familiale s'alimentent-elles mutuellement ici, pour mettre en lumière la dimension funeste des liens du sang ? Cette seconde partie de la réflexion s'articule autour de la nature équivoque du pacte familial, et de son expression à travers le traitement des espaces – intermédiaires, intérieurs et extérieurs – dans le corpus. Or qu'est-ce que la transmission si ce n'est le passage, d'une personne à l'autre, d'un espace à l'autre ? Et ne peut-on pas décrire la contamination comme la transmission, à travers une confusion, une perméabilité des espaces entre

¹ Kambole Campbell, « Family, fear and the supernatural in *The Witch*, *The Babadook* and *Hereditary* », *Birth.Movies.Death*, 8 juin 2018 : « share this fear of a corruption that dwells in the blood, waiting to get out, along with this sense of inevitability, that the characters are helpless pawns moved by a malevolent force », [https://birthmoviesdeath.com/2018/06/08/family-fear-and-the-supernatural-in-the-witch-the-babadook-and-hereditary] (page consultée le 3 avril 2020)

² Schlobin, p.9 : « What, however, is most important is that the environments must be closed and sealed. The audience must admit, for itself and the characters, that there can be no exits, no escapes »

³ Tasha Robinson, « *The Witch* director Robert Eggers talks about bringing Puritan fears to a modern world », *The Verge*, 19 février 2016 : « It's an inherited nightmare » [https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview] (page consultée le 19 avril 2020)

eux, de quelque chose de corrompu ? Roger C. Schlobin affirme que « les victimes de l'horreur profonde sont emportées par des épidémies implacables, des affections qui rampent bien en-deçà de l'épiderme »¹. Il me semble que le traitement narratif et esthétique de la nature et la figure de la mère – qui sont intimement liées sur le plan symbolique – vise à souligner leur dimension ambivalente ; et la métaphore du sang qui traverse *The Witch* ne vient-elle pas confirmer que l'« épidémie implacable » dont les personnages sont victimes est ici familiale ? En quoi l'apport de l'anthropologie, à travers le folklore rattaché à la figure de la sorcière et la symbolique du sang, éclaire-t-il cette métaphore ?

C'est à travers la remise en question de cet héritage corrompu que se dessinent les questionnements qui occupent la troisième partie de notre réflexion. L'*Unheimlich* freudien, abordé dans la première partie, projette son ombre sur la seconde : alors que le familial s'imprègne d'une dimension inquiétante, le familial révèle sa propre ambiguïté ; et c'est à travers la figure du double, expression privilégiée de l'*Unheimlich*, que s'établit le lien. Roger C. Schlobin, citant Erich Neumann, écrit que les monstres de l'horreur profonde

sont les miroirs de la part sombre de l'humanité et des acceptions classiques de ce qui est mauvais : l'ombre jungienne, le Doppelgänger (Faust), l'autre, l'étranger, les péchés secrets, le péché originel [...]. La confrontation avec ces « obscures et inquiétantes figures du mal » est toujours « une expérience fatidique ».²

Quels sont les monstres d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar*, et de qui ou de quoi sont-ils les reflets ? Très vite, il apparaît que la menace dont la famille est victime a des allures sectaires. Quelles sont donc les relations qu'entretiennent ces structures jumelles dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* ? Si, comme l'a affirmé Robin Wood, « le monstre, c'est la famille »³ ; qu'est-ce que la secte, sinon le Doppelgänger dans lequel elle se mire ? Tout se passe comme si à la cellule familiale annihilée se substituait la secte, double à la fois familial et trompeur. D'abord, il semble pertinent de noter que l'unité de la famille, au-delà des assauts surnaturels tout aussi métaphoriques que destructeurs de la secte, est esthétiquement déconstruite. Et à cette mise en scène de la décomposition familiale s'ajoute la parenté troublante entre l'expression formelle de la menace et les processus d'embrigadement et de conversion à l'œuvre dans les groupes sectaires. Une sorte de

¹ Schlobin, p.13 : « Deep horror victims are taken by deadly plagues, infections that crawl far deeper than just the flesh »

² *Ibid.*, p.16 : « They are mirrors of humanity's dark side and of popular sociological and psychological perceptions of what is evil: the Jungian Shadow, the doppelganger (Faust), the Other, the Outsider, the secret sins, Original sin [...]. Confrontation with these “dark, uncanny figures of evil” is always a “fateful experience” »

³ Robin Wood, « Return of the Repressed », *Film Comment*, vol. 14, n° 4 (JULY/AUGUST 1978), p.31 : « the monster is the family »

miroitement réciproque s'opère, qui révèle la dimension sectaire de la famille et la possibilité de la secte comme famille de substitution ; or n'est-ce pas le propre du miroir, que de renvoyer des images inversées ? Selon Roger C. Schlobin,

L'horreur profonde substitue les significations. Plutôt que de priver les signes de leur sens, ils sont investis de significations nouvelles, inversées et implacables. [...] Comme Stephen King l'a écrit, la terreur « découle d'une impression persistante de dissolution, l'impression que les choses sont en train de se défaire », ce qui doit être suivi d'un rétablissement malsain et contre-nature de ces choses.¹

Après avoir défait la famille, la mise en scène en recompose un reflet inversé et inquiétant ; comme en témoigne l'abondance de symétries corrompues – renversements, miroirs, mimétismes ; à l'échelle d'un plan ou de scènes entières – dans le corpus. Les films s'achèvent sur des séquences extatiques qui suggèrent une forme de renaissance des protagonistes, libérés des entraves de la cellule familiale, dans la secte. En quoi ce geste, au même titre que certaines occurrences formelles, confirme-t-il la trajectoire circulaire des films ? Dans quelle mesure les dynamiques à l'œuvre dans le corpus – ambivalence, dédoublement, retour – font-elles écho au concept d'*Unheimlich* freudien, dont la dimension circulaire semble imprégner les formes et la trajectoire même des films ?

¹ Schlobin, p.6 : « Deep horror substitutes meanings. Rather than leaving signs without significance, they are filled with new, inverted, and deadly meanings [...]. As Stephen King has put it, terror “arises from a pervasive sense of disestablishment, that things are in the *unmaking*”, which must be followed by an unnatural and unholy *making* »

I) L'INÉLUCTABLE « RETOUR DU REFOULÉ » : L'HORREUR EN HÉRITAGE ?

1) HEREDITARY, THE WITCH, MIDSOMMAR : REPLACER L'INQUIÉTANT AU CŒUR DU FAMILIER

1) L'ambivalence générique et de registre des films

Michael Koresky, dans la critique que l'on a déjà évoquée, affirme que « si par moment *Hereditary* évoque davantage un mélodrame tordu qu'un film d'horreur, ce n'est pas accidentel »¹. Et de fait, l'hybridité générique du film d'Ari Aster est perceptible dès le premier plan : il s'agit du faire-part de décès, simple texte blanc sur fond noir, de la matriarche Ellen Leigh. Avant même la première image filmée, le réalisateur choisit de présenter les différents éléments de la famille Graham et les liens de parenté entre eux – plaçant ainsi d'emblée la cellule familiale dans le rôle principal ; et il choisit de le faire par le biais de l'annonce d'un événement de nature dramatique : le décès d'un membre de ladite famille. Cette tension inextricable entre le drame familial et l'horreur non seulement va perdurer tout au long du film mais se révélera être le sujet même de ce dernier, plaçant une ambivalence structurelle au cœur de l'identité d'*Hereditary* ; et c'est ce que Michael Koresky suggère lorsqu'il écrit que « malgré ses sursauts d'effroi et ses pièges horribles hautement efficaces, le film dérange parfois davantage en tant que portrait d'une famille en dissolution »².

Mais l'hybridité générique s'applique également à *The Witch*, le second film de notre corpus. Lors d'une interview conjointe des deux réalisateurs menée par A24 – leur distributeur commun – à l'occasion de la sortie de *Midsommar*, Robert Eggers tient les propos suivants :

Je comprends tout à fait pourquoi les gens ne voient pas *The Witch* comme un film d'horreur. J'ai assurément essayé de faire un film d'horreur, donc je l'ai vu comme tel, même si le drame familial y est certainement plus important.³

Le fait que l'identité générique du film fasse débat, soit le lieu d'un conflit ou d'une interpénétration atteste de sa dimension ambivalente ; et c'est manifestement là un trait commun

¹ Koresky, p.42 : « if at times hereditary feels more like an askew domestic melodrama than a horror movie, that's not accidental ».

² *Ibid.*, p.43 : « despite its highly effective scares and horror trappings, the film is often more troubling as a portrait of familial dissolution ».

³ A24films, « Deep cuts with Robert Eggers and Ari Aster » (podcast): « I completely understand why people don't see *The Witch* as a horror movie. It was certainly my attempt to make a horror movie, so I saw it as that, even though certainly the family drama is more important. » [<https://a24films.com/notes/2019/07/deep-cuts-with-robert-eggers-and-ari-aster>] (page consultée le 6 avril 2020)

entre *Hereditary* et *The Witch*, de l'aveu même de leurs réalisateurs. D'ailleurs, tout comme Michael Koresky imputait implicitement l'efficacité horrifique du premier à cette ambivalence générique, Adam Nayman, dans sa critique pour la revue *Cinéaste*, vante celle du second : « Essayer de jouer sur les deux tableaux – de façonner une œuvre d'époque dans laquelle la mort a un réel impact tout en convoquant de vrais spectres – est la meilleure idée d'Eggers »¹. A l'horreur et au drame familial, Robert Eggers ajoute donc une dimension historique ; il est d'ailleurs amusant de noter que son film se clôt sur un geste similaire à celui par lequel Ari Aster ouvrait le sien : un texte – extra-diégétique celui-ci – informe le spectateur sur le cadre historique très précis dans lequel se déroule *The Witch*, et par la même, sur l'importance de cette dimension historique dans la genèse et l'identité du film.



L'encart d'ouverture d'Hereditary

Ellen Taper Leigh, 78, passed away after a prolonged illness at her daughter Annie's house on April 3rd, 2018. Beloved wife of the late Martin Leigh (RIP). Devoted mother of Annie Leigh Graham and the late Charles Leigh (RIP). Cherished grandmother of Peter Graham and Charlie Graham. She is also survived by her son in law, Dr. Steven Graham. She will be missed. Reposing at Kingstone Funeral Home, Friday 10am 12pm. Funeral service to be held on Saturday, 10am. Burial will take place at Spring Blossom Cemetery.



L'encart de fin de The Witch : A New-England Folktale

This film was inspired by many folktales, fairytales and written accounts of historical witchcraft, including journals, diaries and court records. Much of the dialogues come directly from these period sources.

Le réalisateur, avec ce texte, tisse en quelque sorte un réseau de liens entre les différents registres qui cohabitent dans *The Witch*. Le « conte populaire »² – terme qui figure même dans le sous-titre du film – est la matière du folklore, au sein duquel s'enchevêtrent l'histoire et les légendes. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'à la dimension historique de *The Witch* s'ajoutent des références au conte, instrumentalisées au service de l'horreur. Dans sa critique du film, Mark Kermode le définit entre autre comme un « mélange thématique de contes populaires européens comme ceux des

¹ Adam Nayman, « *The Witch : A New-England Folktale* – Review », *Cinéaste*, vol. 41, N°2 (SPRING 2016), p.46 : « This attempt to have things both ways – to craft a realistic period piece in which death has a real sting while simultaneously scaring up some real phantoms – is Eggers' best idea ».

² « Folktale »

Frères Grimm ou de Charles Perrault (les figures d'Hansel et Gretel, du Petit Chaperon Rouge ou encore de la Belle-au-bois-dormant se profilent) »¹. Quels sont donc ces éléments issus du registre du merveilleux et comment sont-ils mis au service de la portée horrifique de *The Witch*, attestant par la même de sa dimension ambivalente ? Certains aspects sautent aux yeux : la sorcière d'abord, est un personnage « merveilleux » s'il en est ; la forêt ensuite est clairement dépeinte à la manière du conte, comme un environnement menaçant, labyrinthique et métonymique, en tant qu'il est associé dans l'imaginaire au personnage qui l'habite. Or si le registre du merveilleux en tant que tel n'est pas exempt d'étrangeté, Robert Eggers estime que ce sont les « dynamiques familiales complexes qui font les grands contes et leur dimension effrayante »². Le drame et le conte se rencontrent donc ici sous la coupe du thème de la famille.

Midsommar ne va pas jusqu'à convoquer des références explicites, mais sa structure narrative rappelle la trajectoire archétypale du conte : le personnage principal est victime d'une tragédie terrible qui l'a faite orpheline, accède à une filiation alternative et à une forme de noblesse, se libérant ainsi de relations ingrates – et à ce titre, même le couronnement final d'*Hereditary* dégage de vagues relents de conte macabre. Certains éléments esthétiques pointent également vers l'univers du merveilleux : je pense notamment la mélodie à la flute qui accompagne l'arrivée des personnages dans la communauté – séquence qui fera l'objet d'une analyse approfondie sur le traitement de la nature. Ce registre participe à l'ambivalence dont est investi le film, qui en subvertit les codes pour les mettre au service de l'horreur : Ari Aster affirme en effet que *Midsommar* est vécu par Dani

comme un conte de fée avant tout, surtout en raison de sa trajectoire, de son arc. L'astuce du film, s'il y en a une, [...] c'est que pour tous les autres visiteurs dans ce film, y compris pour son petit-ami, c'est un film de Folk-Horror.³

Le réalisateur joue sur les points de vue pour donner à l'horreur des allures féériques et, conséquemment, brouiller les significations. Ainsi le motif de subversion des significations, que l'on a évoqué dans l'introduction et qui jalonnait notre réflexion, est d'ores et déjà esquissé ici.

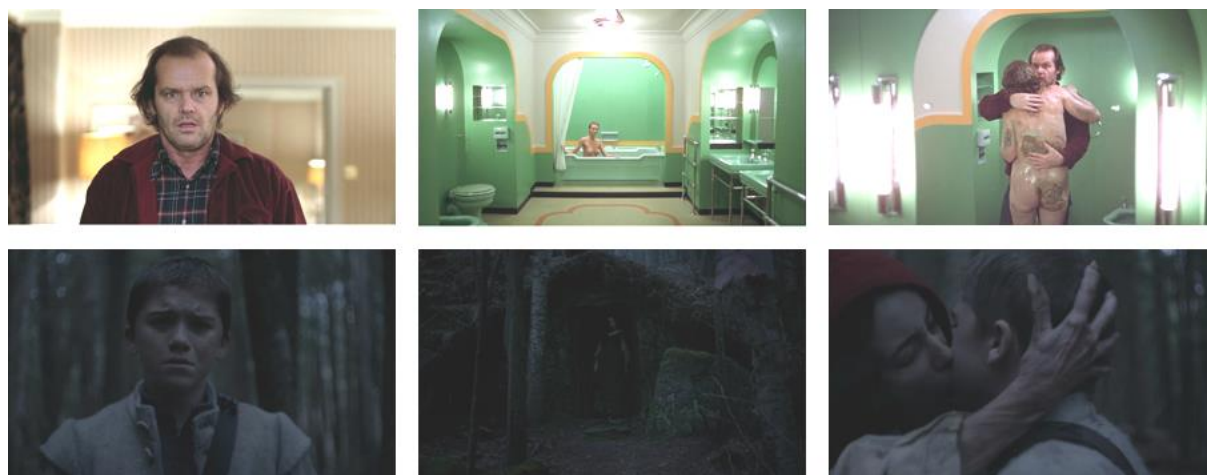
¹ Mark Kermode, « *The Witch* review – Original sin and folkloric terror », *The Guardian*, 13 mars 2016 : « What follows is a thematic mash-up of the European folk tales of the Brothers Grimm and Charles Perrault (the figures of Hansel and Gretel, Red Riding Hood and Sleeping Beauty loom large) » [<https://www.theguardian.com/film/2016/mar/13/the-witch-film-review-robert-eggers>] (page consultée le 6 avril 2020)

² YouTube, Vice Talks Films, S1 / E24, « Robert Eggers on *The Witch* – Familial trauma and the supernatural » (vidéo), 20 février 2016 : « These complicated family dynamics [that] make up what's really effective about the great fairytales and all their scariness » [<https://www.youtube.com/watch?v=LGNrHzCXpTM>] (page consultée le 6 avril 2020)

³ A24films (podcast) : « as a fairy tale more than anything, especially because of her trajectory, her arc. If anything, I think the trick of the movie [...] was for everybody else, for every other visitor in that film including her boyfriend, it's a folk horror movie »

Dans son article « Air, Atmosphere, Environment : Film Mood, Folk-Horror and *The Witch* », l'universitaire Saige Walton mentionne le fait que « le film mélange aussi l'iconographie du conte de fée [...] avec des éléments issus de la tradition satanique »¹. L'ambivalence inhérente du film passe donc, comme le souligne l'auteure, par la cohabitation en son sein d'éléments paradoxaux ; mais s'illustre aussi et surtout dans l'instrumentalisation de ces éléments issus du registre du conte de fée au service de ressorts horrifiques, comme en témoigne la scène de la rencontre entre Caleb et la sorcière [00:40:29]. Dans sa critique pour la revue *Cinéaste*, Adam Nayman décrit la scène en ces termes:

Quand Caleb, le cadet, va dans la forêt pour se procurer la nourriture dont ils ont tant besoin, il s'aventure dans une scène à la tension latente qui fait écho à celle de la Chambre 237 de *The Shining* (1980). [...] Quand Jack Torrance rencontre une séduisante jeune femme dans la salle de bain de la chambre d'hôtel puis la regarde, impuissant, se transformer en vieille harpie pourrissante, il s'agit en quelque sorte d'une métamorphose de conte de fée inversée.²



La scène de la chambre 237 de *The Shining* et celle de la rencontre avec la sorcière de *The Witch*

Caleb et Thomasin bravent l'interdit maternel et pénètrent seuls dans la forêt dans l'espoir naïf de nourrir leur famille en proie à la famine : il s'agit déjà là d'un motif récurrent dans les contes – on pense notamment à *Hansel et Gretel*, que Mark Kermode a cité dans sa critique, ou encore au

¹ Saige Walton, « Air, Atmosphere, Environment : Film Mood, Folk-Horror and *The Witch* », *Screening the past*, n°43, APRIL 2018, p.3 : « the film also blends the iconography of fairytales (...) with satanic lore » [https://www.researchgate.net/publication/330303620_Air_Atmosphere_Environment_Film_Mood_Folk_Horror_and_The_Witch] (page consultée le 6 avril 2020)

² Nayman, p.3: « When middle sibling Caleb goes into the forest to find much-needed food, he wanders into a tense, slow-burning set piece that nods to the Room 237 centerpiece sequence of *The Shining* (1980). (...) Jack Torrance encounters a beautiful young woman in a hotel bathroom only to watch helplessly as she transforms into a mouldering old crone, it's like a fairy-tale transformation in reverse. »

Petit Poucet que ses parents abandonnent car ils meurent de faim. Les « dynamiques familiales complexes » auxquelles Robert Eggers fait référence font effectivement partie des schémas narratifs récurrents du conte, et elles sont également à l'origine de la démarche de Caleb, dont découle cette rencontre funeste. Le chaperon rouge littéral porté par la sorcière, qui se présente sous les traits trompeurs d'une jeune femme, rappelle la ruse du loup dans le conte – qui se fait passer pour la grand-mère de la fillette afin de la dévorer – et semble annoncer la duplicité de cette dernière. Adam Nayman parle avec justesse de « métamorphose de conte de fée inversée » : cette remarque introduit le motif de l'inversion, dont le corpus est truffé, et convoque une nouvelle fois les propos de Roger C. Schlobin cités dans l'introduction : « L'horreur profonde substitue les significations. [Les signes] sont investis de significations nouvelles, inversées et implacables »¹, la trajectoire s'inverse, « les choses se défont »².

Mais l'évocation et l'analyse des codes et références au conte de fée présents dans *The Witch* révèlent également leur ambivalence inhérente : ces récits supposément rassurants et destinés aux enfants regorgent en effet d'éléments dramatiques et inquiétants. Et le fait que l'*Unheimlich* freudien – concept théorisé par le psychanalyste, et dont les formes ambivalentes abondent dans la littérature et le cinéma fantastique – soit inspiré d'un conte semble donc particulièrement à propos. *L'homme au sable*³ relate l'histoire de Nathanaël qui, sous l'influence de légendes racontées par sa mère durant son enfance, développe des personnages malveillants fantasmés qu'il s'imagine réel. Le récit est issu du premier volume du recueil de nouvelles *Les Contes Nocturnes*⁴ d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, et se trouve à l'origine de ce qu'Ernst Jentsch et Sigmund Freud après lui décriront comme l'expérience de l'inquiétant familial. A ces premières ambivalences, d'ordre générique, s'en ajouteront de nouvelles qui, me semble-t-il, peuvent être réunies sous la coupe de cet inquiétant familial, « principe d'ambivalence »⁵ duquel procèdent les formes de l'horreur et, tout particulièrement, celles de notre corpus.

2) L'*Unheimlich* : l'expérience de l'inquiétant familial

Sigmund Freud publie en 1919 l'ouvrage intitulé *Das Unheimliche*, dont la première traduction française sera « l'inquiétante étrangeté ». Il semble délicat de retranscrire la signification de ce terme allemand composite, pour la bonne raison qu'il porte la charge de l'ambivalence du

¹ Schlobin, p.6 : « Deep horror substitutes meanings. [Signs] are filled with new, inverted, and deadly meanings [...] »

² *Ibid.*, p.6 : « Things are in the *unmaking*. »

³ *Der Sandmann*, traduit aussi *Le marchand de sable*.

⁴ *Nachtstücke*, paru en 1816.

⁵ Wood, p.26 : « The principle of ambivalence [...] »

concept qu'il désigne. L'auteur s'applique, dans une tentative de définition exhaustive du terme, à couvrir le spectre étymologique de ses différentes composantes ; et se faisant, le replace au sein de son lieu d'origine : « ce qui est *heimlich*, *heimisch*, sous la protection du secret, appartenant au foyer, du *vertraute*, le familier [...] »¹ ; ce à quoi il ajoute : « *Die Heimlichen*, les gens auxquels nous sommes habitués, ceux qui partagent notre foyer »². Le foyer et ceux qui l'occupent – la famille littérale ou symbolique – sont ainsi étroitement liés étymologiquement, et forment ensemble la sphère de signification dans laquelle s'enracine ce concept. Freud poursuit en citant les multiples définitions de *Unheimlich*, « suscitant un effroi, une crainte, un malaise », « spectral »³ ; précise même qu' « en allemand ou en hébreu, *Unheimlich* coïncide avec démoniaque, macabre »⁴. Avec ces précisions sémiologiques se dessinent, d'une part, les relations étroites qu'entretient l'*Unheimlich* avec les formes – littéraires ou filmiques – du fantastique voire de l'horreur ; et d'autre part, comme l'explique l'auteur, elles pointent vers une ambivalence étymologique qui est extrêmement significative : car le *Heimlich*, c'est aussi « ce qui est maintenu caché, dissimulé, [...] et *Heimlichkeit* utilisé en lieu et place de *Geheimnis*, le secret, le mystère. »⁵. Et la traduction de 2011, qui remplace l'inquiétante étrangeté par *L'inquiétant familier*, semble bien plus apte à rendre compte de cette nuance constitutive du terme, que l'auteur souligne en conclusion :

Heimlich est donc un terme qui développe sa signification en direction d'une ambivalence qui le pousse, au bout du compte, à coïncider avec son contraire. Ce qui est *unheimlich* est d'une certaine manière un mode du *Heimlich*.⁶

Dans quelle mesure l'application de ce concept aux films de notre corpus est-elle pertinente, et quelles sont les formes qui en attestent ? D'abord, il me semble que l'ambivalence générique des films – que l'on a abordée dans la partie précédente – lui fait écho : la dichotomie inquiétant-familier de l'*Unheimlich* coïncide en quelque sorte avec la tension horreur-drame familial. Ensuite, à l'instar de Freud dans le second chapitre de son ouvrage, ce sont les « personnes et les choses, les impressions, les processus et les situations » – ici filmiques – qui suscitent « le sentiment du *Unheimlich* »⁷ qui vont désormais nous intéresser. Et il s'agit là de l'intention assumée d'Ari Aster avec *Hereditary* :

¹ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, Editions électroniques Payot & Rivages [E-book], 2011, empl. 267

² *Ibid.*, empl. 297

³ *Ibid.*, empl. 344

⁴ *Ibid.*, empl. 285

⁵ *Ibid.*, empl. 327

⁶ *Ibid.*, empl. 398

⁷ *Ibid.*, empl. 400

Et même, si on revient sur l'essai de Freud sur l'inquiétant familial – et je vais probablement déformer ses propos – il y dit que l'horreur survient lorsque le foyer devient inhospitalier, étranger. Et j'ai beaucoup pensé à ça dans ce film.¹

Dans son article « De l'inquiétante étrangeté à l'atmosphère délirante », Sarah Talila Troubé décrit l'expérience de l'inquiétante étrangeté comme « un vacillement, difficilement descriptible, des repères de la réalité quotidienne » ; elle ajoute que la structure de l'étrangeté « est essentiellement celle de la dialectique du conscient et de l'inconscient »², et se fonde sur la tension entre le foyer rassurant et le soupçon intime anxiogène qu'un mystère s'y dissimule. Les trois films du corpus convoquent d'ailleurs des représentations littérales de personnages observant sans être vus, dans l'entrebâillement d'une porte ou à travers le trou d'une serrure.



Les personnages « observants » d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*

Et il me semble que ce « vacillement », ce doute à peine conscient que quelque chose d'anormal s'immisce dans une situation en apparence anodine, s'illustre dans *Hereditary* de plusieurs manières. Les apparitions fugitives en sont l'exemple le plus évident. Ensuite, l'architecture confuse et impossible du lieu de tournage – créé de toutes pièces pour le film, à la manière de l'Overlook de *The Shining* – permet des points de vue larges, qui suggèrent la présence d'un observateur invisible, et fait vaciller les repères spatiaux. Et les repères temporels sont également brouillés par l'obscurité qui semble gagner du terrain, plongeant lentement mais sûrement le film dans un crépuscule interminable. Freud, citant Jentsch, désigne comme cas insigne de l'expérience du *Unheimlich* le « fait de douter qu'une créature apparemment vivante soit animée, et à l'inverse l'idée qu'une créature sans vie pourrait bien être animée »³ ; et c'est exactement ce que m'évoquent ces

¹ Michael Koresky, « Interview : Ari Aster », *Film Comment*, 1er mai 2018 : « Even if you go back to Freud's essay on the uncanny – and I'm probably misrepresenting what he said – but he says that horror is when the home becomes un-homelike, unheimlich. And that is something I was thinking about a lot in this film. »

[<https://www.filmcomment.com/blog/interview-ari-aster/>] (page consultée le 1er mai 2020)

² Sarah Talila Troubé, « De l'inquiétante étrangeté à l'atmosphère délirante : une perte de la réalité commune à la névrose et à la psychose ? », *Recherches en psychanalyse*, n°19, 2015/1, p.3 [<https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-1-page-32.htm>] (page consultée le 9 avril 2020)

³ Freud, empl. 400

ces champs-contrechamps d'Ari Aster, qui semblent suggérer que certaines apparitions spectrales ou figurines inanimées rendent leurs regards aux personnages.



Les champs-contrechamps inquiétants d'Hereditary

D'ailleurs, le questionnement sur ce qui est réel et ce qui ne l'est pas est directement imposé au spectateur lorsqu'une scène réelle semble se dérouler à l'intérieur d'une maquette – on s'attardera sur cette scène d'ouverture très significative dans la partie qui va suivre – ou que certains plans d'ensemble extérieurs s'avèrent, après un examen attentif, être des miniatures factices.



Les extérieurs trompeurs d'Hereditary

The Witch témoigne d'ailleurs d'une manœuvre similaire avec la manière dont sont filmés les face à face entre les personnages et certains animaux. Le lièvre et le bouc représentent en effet

deux des « familiars »¹ de la sorcière et deux des différentes formes qu'elle peut prendre ; et de fait, ces animaux sont filmés en gros plan, en champ-contrechamp, comme s'ils étaient eux-mêmes des personnages. D'ailleurs, les jumeaux Mercy et Jonas prétendent s'entretenir avec Black Phillip – le bouc, qui porte un nom d'homme – à plusieurs reprises².



Les champs-contrechamps de The Witch

Et si *Hereditary* cumule obscurité envahissante et architectures impossibles, *The Witch* parvient à brouiller les repères temporels et spatiaux en un seul et même geste. Dans l'article que nous avons déjà cité, Saige Walton affirme que c'est par le choix d'un jour maussade, d'un ciel nuageux et d'un léger brouillard permanent que ce bouleversement des repères est véhiculé :

¹ Wikipédia : Familiar. Dans le folklore Européen et les croyances populaires des périodes médiévale et prémoderne, les familiars (parfois appelés « esprits familiars » ou « guides animaux » étaient considérés comme des entités surnaturelles assistant les sorcières et les charlatans dans leur pratique de la magie. [<https://en.wikipedia.org/wiki/Familiar>] (page consulté le 2 mai 2020)

² Robert Eggers, *The Witch : A New-England Folktale* (script), 2014, p.91 : (Thomasin, s'adressant à Mercy et Jonas) « Doth he really speak to thee? » - BLACK PHILLIP moves around in the shadows. THOMASIN looks at him, guarded at first, but slowly becoming more intoxicated with curiosity. THE GOAT stares back with his otherworldly rectangular pupils.

Dans un air « lesté » ou trouble, les lignes perdent leurs extrémités. La certitude visuelle et spatiale est également perdue. Un air troublé assure la « dilution de la différenciation spatio-temporelle », faisant du terrestre de l'éthéré, de l'aérien.¹

On a évoqué dans la première partie le traitement propre aux contes d'un espace interdit – la forêt – associé presque jusqu'à la personnification au danger qui l'habite, qu'on retrouve dans *The Witch* et qui y est instrumentalisé à des fins horribles. Et de fait, cette association relève du fonctionnement de l'inquiétant familier, puisqu'elle opère via des perceptions détournées : si elle est très majoritairement invisible, la présence de la sorcière est souvent suggérée par des chœurs stridents ou des craquements de branches. Dans son mémoire *In the Woods she Toils : Witches, Ecophobia and American Manhood*, Gretchen Elizabeth Barksdale soulève l'idée selon laquelle Robert Eggers utilise le concept de permanence de l'objet², issu de la psychologie cognitive, afin de rendre perceptible l'omniprésence de la menace. Et de fait, la scène de l'enlèvement de Samuel – qui constitue un élément narratif pivot du film – repose très clairement sur ce procédé, ce qui laisse supposer qu'il pourrait s'appliquer à d'autres éléments de mise en scène. Plus encore, ce procédé y fait l'objet d'une inversion, motif que l'on a déjà évoqué et dont on verra qu'il est constitutif de notre réflexion :

Pour le nouveau-né Samuel, Thomasin cesse d'exister quand elle dissimule son visage – hors du champ de vision, hors de la conscience. Cependant, lorsque Thomasin ouvre ses mains et voit que Samuel a disparu, la sorcière renverse sa propre permanence d'objet [...]. Ce simple jeu tient un rôle significatif dans l'ensemble du film, car la sorcière n'étant visible que dans quelques scènes [...] sa permanence en tant qu'objet est assurée par Eggers à travers le son.³

Dans le cas de *Midsommar*, la confusion spatiale est d'emblée assurée par l'isolement du lieu et le halo mystérieux qui l'entoure, et la temporalité s'étire et se dilue – sous l'influence ajoutée de certains psychédéliques – dans un jour scandinave sans fin. Le film dans son déroulement narratif

¹ Walton, p.14 : « In weighted or clouded air, lines lose their edges. Visual and spatial certitude is also lost. Clouded air makes for the 'undoing of place and spatial differentiation', transforming the earthly into the ethereal and the airborne »

² La connaissance, par l'enfant, du fait que les objets à l'extérieur de lui existent et continuent d'exister même s'ils ne sont plus perceptibles par ses sens.

³ Elizabeth Gretchen Barksdale, *In the Woods she Toils : Witches, Ecophobia and American Manhood*, Mémoire de Master à l'université d'état de San Diego, Californie, 2019, p.30 : « For baby Samuel, Thomasin ceases to exist when she hides her face—out of sight, out of mind. However, the moment Thomasin opens her hands and sees Samuel has vanished, the witch reverses Thomasin's own object permanence [...]. This simple game performs a significant role in the film as a whole because, although the witch is only seen in a few scenes [...] Eggers achieves the witch's object permanence through sound. »

[https://www.academia.edu/39132196/In_the_Woods_She_Toils_Witches_Ecophobia_and_American_Manhood]

diffère cependant ; on n'est plus ici placés d'office au sein d'un environnement familial, clos et quotidien. Le fonctionnement du *Unheimlich*, dans les premiers temps du film, semble en quelque sorte inversé : plutôt que des occurrences étranges au sein d'un contexte connu et rassurant, les personnages s'aventurent en des lieux étrangers, où ils sont accueillis par une communauté chaleureuse et intimiste. Mais, très vite, cette tendance se renverse et la cellule à laquelle le groupe a été intégré apparaît sous un jour ambigu. Dans son ouvrage *Dark thoughts : Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Steven Jay Schneider consacre un chapitre au festival de Beltane¹. Et l'auteur propose une description des mécanismes à l'œuvre dans l'occurrence très particulière du sentiment d'inquiétant familier que suscite cette expérience :

Le festival incarne en quelque sorte une débâcle excessive qui échappe à la compréhension, et c'est en ce sens qu'il nous frappe comme étant inquiétant (unheimlich) ou étrange. Cioffi semble avoir cela en tête lorsqu'il décrit comment le festival engendre une « éruption du démoniaque dans le quotidien » [...]. Quelque chose qui dispose d'un caractère convivial et chaleureux est utilisé dans un contexte nouveau et menaçant, ce n'est donc pas surprenant que le familier prenne ici un aspect sinistre. De la même manière, comme le suggère Clack, c'est « l'équilibre anxiogène entre violence et gaieté qui est marquant ici, et il se place au premier plan des récits de sacrifices humains réels » [...]. Ce point est renforcé par Wittgenstein : « le concept de 'festivité', on l'associe à des réjouissances ; à une autre époque il a pu être connecté à la crainte et l'effroi ».²

Outre la violence frontale de certains événements, il semble en effet que le décalage inconfortable entre la photographie aveuglante et l'impression persistante que quelque chose se déroule à l'abri des regards, ou encore le caractère à la fois enveloppant et dévorant de la nature – sur lequel on reviendra – soient autant d'éléments de mise en scène qui distillent le sentiment foncièrement ambivalent du *Unheimlich* à travers le film.

Dans une autre partie de son ouvrage, Steven Jay Schneider se penche sur les liens entre l'horreur et le tragique, et à cet effet, revient sur le conte d'Hoffmann :

¹ Il s'agit d'une célébration issue de la tradition celtique qui a lieu en Irlande à la fin du printemps – les rituels, liés à la nature et aux saisons, font immédiatement écho aux images de *The Wickerman* ou de *Midsommar*...

² Steven Jay Schneider et Daniel Shaw, *Dark Thoughts : Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Oxford, The Scarecrow Press, 2003, p.124-125 : « The festival seems to embody an excess or expenditure that eludes conceptual grasp, and to this extent it strikes us as being in some way uncanny (unheimlich) or weird. Cioffi seems to have this in mind when he speaks of how the festival brings about an “eruption of the demonic in the quotidian” [...]. Something that has homely and convivial characteristics is being used in a new and threatening context, so it is no surprising that the familiar takes on a sinister aspect. Similarly, as Clack suggests, “the uneasy balance between violence and merriment” is also what impresses us here, and it comes to the fore in certain accounts of actual human sacrifice. » (...) a point reinforced by Wittgenstein : “the concept of a ‘festivity’. We connect it with merrymaking ; in another age it may have been connected with fear and dread.” »

Etrangement, Freud ne mentionne jamais l'aspect le plus inquiétant de l'histoire : la conspiration contre Nathanaël, qui s'étend au moins de son séjour à l'université jusqu'à la fin de sa vie (mais remonte peut être à sa petite enfance et la mort de son père). [...] Il est persuadé que ces forces contrôlent sa vie, et qu'elles lui réservent un sort terrible.¹

Selon lui, c'est le destin essentiellement tragique du personnage de Nathanaël et les nombreux éléments qui indiquent, au cours du récit, que celui-ci est scellé par quelque fatalité implacable, qui confèrent au récit sa dimension inquiétante. Comme on l'a vu, l'ambivalence des films du corpus s'incarne dans des formes esthétiques et de mise en scène qui replacent l'inquiétant au cœur du familier ; mais il semble nécessaire, pour conclure cette partie, de revenir sur l'un des registres qui participent à l'hybridité générique d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar*, et qu'on y trouve convoqué à bien des égards : le tragique. Mais quels sont les liens qu'entretient l'*Unheimlich* freudien avec le tragique ?

3) Des enjeux familiaux et tragiques contenus dans l'ouverture

On s'est concentré, dans la partie précédente, sur l'ambivalence inhérente de l'inquiétant familier et sur la manière dont il s'incarne dans la mise en scène des films de notre corpus. Mais il semble qu'il faille chercher les modalités du lien complexe entre l'*Unheimlich*, le tragique et la famille dans les processus psychiques qui se trouvent à l'origine du concept freudien. Ainsi, le sentiment de l'inquiétant familier ressuscite une angoisse à la fois nouvelle et familière, en raison du fait que « cet élément angoissant est quelque chose de refoulé qui revient »². L'*Unheimlich* convoque des contenus retranchés de la sphère consciente – complexes infantiles ou convictions primitives – puisqu'angoissants ; la résurgence de ces contenus s'accompagne donc de l'angoisse toute familière qui leur est rattachée. « L'inquiétant, le *Unheimlich*, est donc aussi, dans ce cas, ce qui était jadis le *Heimisch*, le chez-soi »³, un secret que le sujet porte en lui mais que le refoulement maintenait dissimulé à l'éclairage de sa conscience, à la manière des apparitions tapies dans l'ombre d'*Hereditary* : « une chose à laquelle la vie de l'âme est accoutumée depuis toujours et que seul le processus du refoulement a éloigné d'elle »⁴. Un étrange malaise survient à la vision fugitive des visages familiers

¹ Schneider, p.69 : « Strangely enough, Freud never mentions the story's most uncanny aspect : the conspiracy against Nathaniel extending at least from his days at the university to the end of his life (but perhaps all the way back to his early childhood and the death of his father). [...] He believes that these forces control his life and have some terrible fate in store for him. »

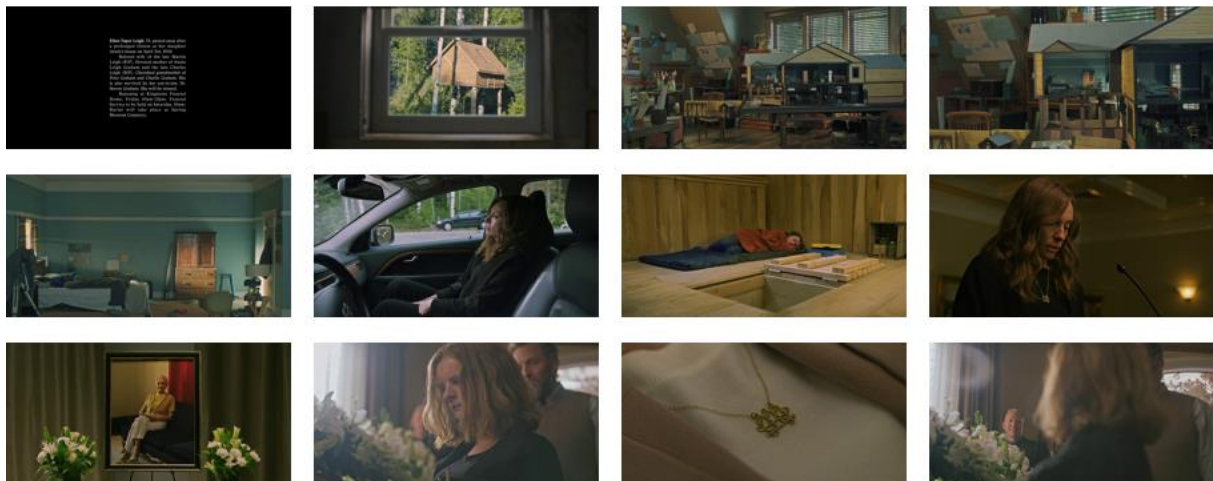
² Freud, empl. 638

³ *Ibid.*, empl. 711

⁴ *Ibid.*, empl. 638

de ces fantômes psychiques, comme un écho de l'angoisse qui les accompagnait dans leur refoulement.

Le « retour du refoulé »¹ est donc le mécanisme à l'œuvre dans ce *Unheimlich* en tant qu'expérience vécue dans la confrontation à certaines situations, ou en tant qu'expérience « simulée », sentiment suscité par certaines images, certains motifs, dans la fiction². Lorsque Freud tente de réunir et synthétiser ces motifs, il cite ultimement cet « éternel retour du même, la répétition des traits de visage, des caractères, des destins, des actes criminels, et même des noms sur plusieurs générations successives »³, et précise que « seul l'élément de la répétition involontaire rend inquiétant ce qui est autrement anodin, et grave en nous l'idée du funeste, de l'inéluctable [...] »⁴. C'est ainsi que l'inquiétant familier prend la forme essentiellement tragique d'un héritage funeste. Et on retrouve, il me semble, cette expression « thématique » du *Unheimlich* dans le corpus. Dans quelle mesure peut-on distinguer dans les films – et ce dès leurs ouvertures – ces enjeux tragiques et familiaux ?



La séquence d'ouverture d'Hereditary

Hereditary, comme on l'a mentionné dans la toute première partie, s'ouvre sur le faire-part de décès d'Ellen Leigh, qui fait ici office de présentation des différents membres de la famille et de point de départ du récit. Le plan suivant montre la cabane qui se trouve dans le jardin des Graham, filmée à travers une fenêtre et depuis l'intérieur de la maison ; le choix de cette première image, en apparence anodine, est très symbolique. D'abord, le fait qu'elle soit filmée de l'intérieur, derrière

¹ Mécanisme qu'on retrouve à l'œuvre, à plusieurs niveaux, dans un grand nombre de phénomènes psychiques, et sur lequel on reviendra.

² Dont participent notamment les formes détournées, en marge du visible et de l'invisible, fruits d'un étrange commerce entre le conscient et l'inconscient, qu'on a déjà citées.

³ Freud, empl. 515

⁴ *Ibid.*, empl. 572

une fenêtre fermée – contre laquelle on voit d’ailleurs bourdonner une mouche – situe l’action au sein du foyer, dont les personnages, au même titre que l’insecte, sont captifs. L’unité de lieu est assurée : il sera familial, et clos. Ensuite, ce premier plan de la cabane s’avérera prémonitoire, puisque c’est dans cette même cabane que se dérouleront les dernières scènes du film. Un panoramique s’ensuit, qui balaye la pièce dans laquelle on se trouve pour s’arrêter sur une des maquettes qui y sont exposées. Il s’agit d’une réplique miniature de la maison des Graham, vers laquelle on se dirige par un travelling avant, puis un zoom qui aboutit au moyen d’un raccord dans la chambre de Peter, endormi dans son lit. Dès les premiers instants donc, Ari Aster insuffle de la théâtralité dans *Hereditary* : la concentration dramatique est explicitement placée sur le foyer et les personnages qui le composent, et la confusion entre la vie et la représentation théâtrale – entre le réel et la copie, l’original et double – y est fortement suggérée. Les Graham sont les acteurs involontaires, les marionnettes pensantes du spectacle qui va suivre. Et d’ailleurs, la cellule familiale qu’ils forment ensemble est, d’entrée de jeu, démantelée à l’écran puisque Peter, Annie et Charlie sont représentés séparément, éparpillés dans la maison, dans la cabane et dans la voiture. Puis vient la scène du discours que prononce Annie au cours de la cérémonie d’enterrement ; elle y souligne la nature ambiguë de son lien avec la défunte et, par extension, du lien familial : en quelques phrases, Annie brosse un portrait extrêmement ambivalent de sa mère, qu’elle conclut par un trait d’humour lourd de sens¹ qui suggère l’ambivalence de son propre personnage et rappelle « la répétition des traits de visage, des caractères »² dont parlait Freud. Le motif de la répétition est d’ailleurs introduit sous plusieurs formes dans ces scènes d’ouverture : l’expérience typiquement *Unheimlich*-ienne de la « réapparition obstinée du même signe »³ rythmera l’intégralité du film, et se manifeste dès la cérémonie avec le tic nerveux de Charlie et le symbole étrange porté en pendentif par Annie et Ellen. Enfin, et pour confirmer l’atmosphère funeste qui parcourt *Hereditary* dès ses débuts, Charlie rencontre le regard bizarrement bienveillant d’un homme qui semble savoir quelque chose que l’on ignore.

¹ Ari Aster, *Hereditary* (script), 2016, p.5 : « which maybe explains me »
[<https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/hereditary-2018.pdf>]

² Freud, empl. 515

³ Martine Menès, « L’inquiétante étrangeté », *La lettre de l’enfance et de l’adolescence*, n°56, 2004/2, p.4,
[<https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>] (page consultée le 12 avril 2020)



*Le « procès » de la famille dans la séquence d'ouverture de *The Witch**

The Witch, à l'instar d'*Hereditary*, s'ouvre sur une présentation – filmée cette fois – des différents membres de la famille. Les plans poitrine cadrent successivement Thomasin, Caleb et les jumeaux Mercy et Jonas, tandis qu'un débat a lieu entre le père, William, et une instance composée de trois hommes derrière un pupitre. La famille se tient face au pupitre, avec derrière eux une assemblée scindée en deux, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Dans un article intitulé « *The Witch : A Cult Tale of Targeted Indoctrination* », David Edwards affirme que la famille, « organisée comme une Eglise miniature »¹, était l'institution la plus fondamentale de la société puritaine. Et de fait, la mise en scène de cette séquence d'ouverture met l'accent sur le rapport entre la cellule familiale et l'autorité religieuse, personnifiée par les trois hommes : il s'agit des forces mises en présence ici, dans un rapport qui peut être à la fois une confrontation et une comparaison. Robert Eggers a précisé que les personnages de *The Witch* sont des Calvinistes², doctrine protestante dont le puritanisme est un courant spirituel. Le fait qu'ils soient trois confirme cette personnification, puisque comme l'écrit David Edwards, « le système trinitaire est vital aux

¹ David Edwards, « *The Witch : A Cult Tale of Targeted Indoctrination* », (date inconnue), p.5 : « The family was the most basic institution in Puritan society and was organised like a miniature church » [https://www.academia.edu/27770839/The_Witch_A_Cult_Tale_Of_Targeted_Indoctrination]

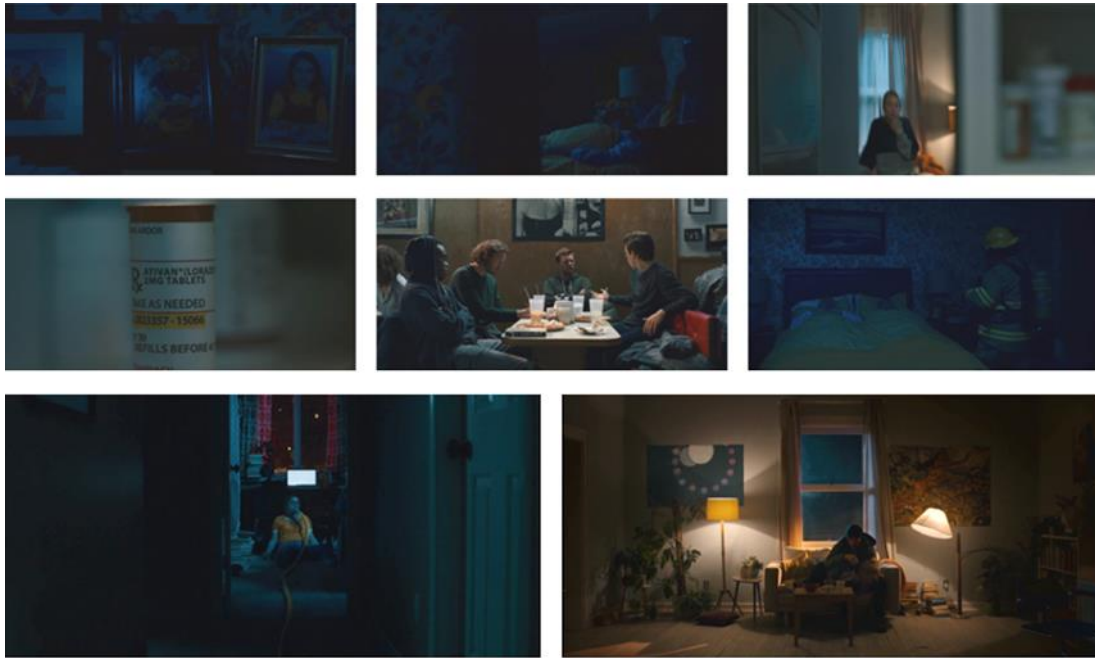
² YouTube, Vice Talks Films, S1 / E24, « Robert Eggers on *The Witch* – Familial trauma and the supernatural » : « These people are Calvinists »

branches occidentales de la théologie Chrétienne, en particulier le Calvinisme »¹. Ils sont représentés dans un plan poitrine également, qui suggère une forme de symétrie en miroir, et donc un rapport d'identité entre les deux groupes ; dans le même temps pourtant les membres du tribunal ecclésiastique sont cadrés ensemble, comme un tout, tandis que la famille – et cela fait directement écho à l'ouverture d'*Hereditary* – est morcelée en plusieurs portraits distincts. Dans ce rapport de force, le pouvoir ne se situe pas du côté de cette cellule familiale dont la décomposition est déjà préfigurée par la mise en scène. Mais l'analogie entre les structures familiale et religieuse se dessine d'emblée, et il me semble que la manière dont ces institutions très semblables sont mises en confrontation suggère qu'il s'agit de thèmes centraux et problématiques, autour desquels graviteront les enjeux du film ; de même que la rigidité dans l'enchaînement des plans et la fixité des personnages pourraient déjà esquisser la perspective d'un questionnement sur le carcan que constitue l'héritage familial et religieux. La suite de la séquence dépeint l'exil de la famille : leur charrette s'enfonce dans une nature dont l'immensité écrasante et l'atmosphère menaçante semblent annoncer l'influence tragique qu'elle va exercer sur leur destin². Au même titre que les Graham, pantins dérisoires et captifs de leur propre foyer, la cellule familiale est ici représentée comme un assemblage fragile et vulnérable confronté à des forces qui le dépassent.

Le cas de *Midsommar* est encore plus éloquent : le film s'ouvre sur une fresque qui dépeint l'essentiel de son déroulement, indiquant clairement que le destin des personnages est tout tracé. S'ensuivent une série de plans fixes montrant des paysages hivernaux et immobiles, interrompue par une sonnerie électronique stridente et un cut sur un plan général, urbain cette fois, de nuit. Ces premières images suggèrent le rôle significatif que tiendra la nature dans *Midsommar*, à l'instar de *The Witch* ; dans les deux cas, il me semble qu'on puisse établir une première association symbolique entre la nature et la cellule familiale, la filiation – dans la mesure où l'interrogation sur la « nature » de l'individu passe par l'héritage et le milieu au moins en partie familial de celui-ci. La séquence suivante relate l'incident dramatique qui fera de Dani, le personnage principal, une orpheline : cette dernière apprend – non sans avoir reçu, au préalable, un message d'avertissement – le double meurtre de ses parents par sa sœur, Terri, et son suicide simultanés.

¹ Edwards, p.5 : « The Trinitarian system is vital to Western branches of Christian theology, particularly Calvinism »

² On s'attarde en détail sur le traitement de la nature dans *The Witch* et *Midsommar* dans la première partie du II) 2) 1/ Le traitement de la nature comme force ambivalente.



La séquence d'ouverture de Midsommar

Certains motifs de mise en scène et indices narratifs significatifs sont disséminés dans cette séquence : le panoramique de la chambre des parents balaye une rangée de photos de famille et l'image réfléchiée dans un miroir des parents « endormis » ; peu après, Dani est elle aussi représentée via le reflet d'un miroir. Ari Aster profite de cette introduction en apparence anodine pour nous renseigner également sur les troubles anxieux dont souffre manifestement Dani, et sur la fragilité de sa relation avec Christian. Enfin, l'ouverture se clôt sur deux plans en travelling avant, aux compositions ouvertement similaires, qui établissent un rapport d'indentification ou de superposition assez explicite entre les deux sœurs. Il est donc clair que sont convoqués ici la question problématique de la famille, présentée via les photos, mais aussi du vrai et de sa copie, de l'original et de son reflet – qu'on devinait également dans l'ouverture d'*Hereditary* – et le motif de miroitement et d'indentification à l'œuvre dans la confrontation de la famille et de la religion dans *The Witch*. Le fait que ces motifs symboliques et révélateurs quant aux enjeux des films soient contenus dans leurs ouvertures relève déjà du geste tragique. Il me semble cependant que la manière dont le grand drame de *Midsommar* est illustré, dès première image du film, dans la fresque, est significative à plusieurs égards. Dans quelle mesure cette image – et les pistes qu'elle soulève – viennent-elles renforcer l'hypothèse selon laquelle les enjeux du corpus gravitent autour de la notion tragique de destins familiaux ?



La fresque d'ouverture de Midsommar

L'autodestruction de la cellule familiale de Dani est représentée dans la première partie de la fresque d'ouverture prophétique : on y distingue quatre corps flottants, reliés par un fil qu'un squelette sectionne. D'abord, il s'agit d'une illustration assez fidèle des faits eux-mêmes, le fil symbolisant le tuyau ayant servi à rediriger les gaz d'échappement qu'inhalent les parents et la sœur de Dani. Mais cette manière de représenter la mort fait explicitement, à mon sens, écho aux figures mythologiques des Moires, les divinités du destin, et tout particulièrement à Atropos – « l'inflexible », incarnée par la figure squelettique – chargée de couper le fil de la vie¹. D'ailleurs, l'importance symbolique de ce « fil » est soulignée par la scène de la découverte des corps : un plan séquence ralenti suit le tuyau depuis le garage, à travers la maison, jusque dans les chambres et enfin dans la bouche de Terri à laquelle elle l'a scotché. Cette référence, de par les liens qu'entretiennent la mythologie et la tragédie, confirme l'imprégnation tragique de *Midsommar*. Mais rappelons également qu'il s'agit là du second long-métrage d'Ari Aster, qui disait lors d'une interview à propos d'*Hereditary* :

Avec ceux qui nous sont le plus proches on forme une cellule dans laquelle on est né, qu'on n'a pas choisie... On ne peut pas divorcer non plus – même si on s'éloigne des membres de sa famille, le cordon ombilical est toujours là. Même si on le coupe, il y aura toujours ce cordon fantôme entre nous.²

¹ Wikipédia : Moires [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Moires>] (page consultée le 13 avril 2020)

² Arte, Tracks, « Chez Ari Aster, l'horreur se déguste en famille », 12 octobre 2018, [<https://www.arte.tv/fr/videos/085515-003-A/chez-ari-aster-l-horreur-se-deguste-en-famille-tracks/>] (page consultée le 8 novembre 2018)

Difficile donc de ne pas voir dans ces personnages flottants et le fil qui les relie la métaphore imagée de ce « cordon ombilical fantôme » dont parle le réalisateur, présage d'un traitement bien particulier de la cellule familiale. Or dans son ouvrage traitant des alliances inconscientes, René Kaës écrit que « le cordon ombilical pourrait en constituer l'emblème, qui de sa coupure appelle un lien d'une autre nature pour un autre destin : celui d'une naissance humaine à la vie psychique »¹ ; nous reviendrons, bien entendu, sur ce concept issu de la psychanalyse groupale, mais le choix des mots me semble important ici : au lien physiologique succède le lien psychique, de sorte que le destin individuel demeure étroitement lié au familial. Ce parallèle renforce également l'intuition d'un apport éclairant de la psychanalyse dans le cadre de ces mises en scène ambivalentes de la famille.

Ainsi l'*Unheimlich* freudien replace l'inquiétant au sein du familier, et on peut considérer l'ambivalence générique des films et leurs formes – esthétiques et de mise en scène – non moins ambivalentes comme autant de moyens de son expression cinématographique. Les ouvertures mêmes des films témoignent d'enjeux familiaux et tragiques dont on devine déjà qu'ils entretiennent tout un réseau de liens avec le concept freudien. Il me semble cependant important, pour poursuivre l'analyse de ces ouvertures prophétiques, d'enrichir et de conclure la question de cette dimension tragique qui imprègne le corpus : en quoi peut-on parler ici de mise en scène de la fatalité ? Par quels moyens la tragédie dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* est-elle mise au service de l'horreur ?

2) TRAGÉDIES FAMILIALES : LA MISE EN SCÈNE DE LA FATALITÉ

1) Les éléments prophétiques

On recense, dans les trois films, un certain nombre d'éléments prophétiques qui contribuent à instaurer l'atmosphère funeste qui y règne. Ces présages sont visuels et sonores, très souvent rétroactifs, et incarnent la fatalité en jouant sur des images – parfois très littéralement – prémonitoires, des sons ou des symboles récurrents... Qui semblent eux aussi agir sur un plan quasi subliminal, dans un entre-deux de la perception, et composent via la cinématographie les portées tragiques des films du corpus. Dans *Hereditary*, Ari Aster sème des représentations imagées du sort qui attend les personnages, basées sur différents supports : la décapitation – car tous les personnages finissent par « perdre la tête » d'une manière figurée ou littérale – est dans l'aperçu

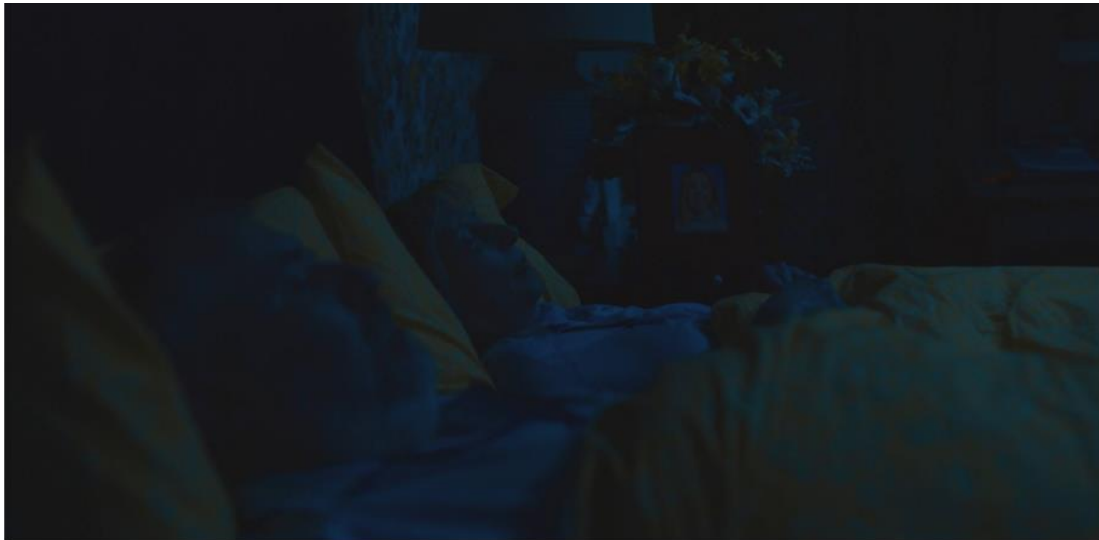
¹ René Kaës, *Les alliances inconscientes*, Paris, Dunod, 2009, p.44

fugitif d'un vieux film en noir et blanc que regardent des adolescents à la fête, elle est préfigurée dans les dessins de Charlie et dans les maquettes d'Annie.



La fatalité imagée d'Hereditary

Et le même procédé est mis en œuvre dans *Midsommar*, qui utilise le « prétexte » d'une communauté païenne et de l'expression artistique de son folklore pour détailler le destin des personnages dans des fresques élaborées. Les toutes premières minutes montrent également, au détour d'un panoramique très sombre, la reconstitution accidentelle et prémonitrice de la fin du film, composée d'un portrait de Dani surmonté d'un bouquet de fleur coloré. Cette vision fugitive, à l'instar des indices qu'Hoffmann sème dans le récit de la vie de Nathanaël, instille et entretient un doute latent sur la nature fortuite des événements et l'existence d'un éventuel complot.



La fatalité imagée de Midsommar

Dans son article « L'inquiétante étrangeté », Martine Menès – citant Freud – écrit qu'« est ressenti comme étrangement inquiétant tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes »¹. On l'a vu avec les références à son ouvrage éponyme, l'expérience de l'inquiétant familier freudien se manifeste dans la confrontation à toute forme de répétition involontaire, en cela qu'elle « grave en nous l'idée du funeste, de l'inéluctable »². Ici se trouve donc un des points de rencontre entre la tragédie et l'horreur : la fatalité s'incarne dans la répétition – esthétique, sonore, de mise en scène – pour susciter l'effroi ambivalent propre à l'*Unheimlich* freudien. Et on distingue ce retour – sonore, d'abord – du même dans le corpus : pour *Hereditary*, ce sont les aboiements du chien qui persistent en fond durant plusieurs séquences³ et le claquement de langue de Charlie qui, anodin et enfantin en lui-même, prend rapidement une charge

¹ Menès, p.4

² Freud, empl. 572

³ Ari Aster insiste sur ce point dans le script : les aboiements persistent lors de la séquence de la séance (p.75 : « Max BARKS in the other room », p.77 : « Max is now BARKING like crazy in the other room », p.78 : « Silence now - save for Max, still barking in the other room », p.80 : « Max has stopped barking in the other room ») ; puis celle du cauchemar (p.81 : « There is the faint sound of Max's barking, as if heard from a great distance », p.83 : « The only other sound is Max's distant BARKING. », p.84 : « Max's muffled barking has become faintly more distinct », p.85 : « MAX'S OFF-SCREEN BARKING HAS NOW BECOME VERY LOUD, VERY PRESENT. [...] Max is barking wildly in the hallway. [...] Max's barking persists in the b.g ») ; et enfin celle de la découverte des corps (p.106 : « Outside, Max's BARKING is heard. It will persist through the following scene »), pour ne cesser qu'à la séquence finale (p.111 : « Max's barking has STOPPED »).

symbolique sinistre ; dans *Midsommar*, les aboiements canins sont remplacés par des pleurs de bébé¹, et le tic de Charlie par un rituel lié à la respiration.

Concernant *The Witch*, le travail sur le son y est également remarquable : on a déjà mentionné les chœurs stridents utilisés pour suggérer la présence menaçante de la sorcière. A cela s'ajoutent les bêlements mimétiques et la comptine des jumeaux Mercy et Jonas – d'apparence enfantins et naïfs mais qui, à mesure qu'ils se répètent, se chargent d'ambivalence – ainsi que les litanies de prières de Caleb. Enfin, le son rythmique du bois et du maïs coupé indique l'importance toute particulière que revêtent ces éléments : de fait, William coupe et accumule du bois de chauffage de manière obsessionnelle, ce qui trahit son impuissance vis-à-vis des événements dramatiques auxquels sa famille fait face. Plus encore, c'est cet amoncellement de bois qui, indirectement, causera sa mort. De la même manière, le maïs est un élément visuel récurrent dans *The Witch*, ce qui annonce l'importance du rôle qu'il y joue : sur le plan narratif d'abord – la récolte échoue et précipite la famille dans la misère ; et l'une des nombreuses pistes d'interprétation esquissées par Robert Eggers fait du maïs une cause naturelle possible de l'hécatombe familiale – mais nous y reviendrons.



Le maïs omniprésent de The Witch

Certains éléments, de manière invisible et silencieuse, contribuent cependant à enrichir la dimension tragique des films : c'est le cas notamment de la symbolique des prénoms d'*Hereditary*. Freud, dans un passage que l'on a déjà cité, souligne la dimension inquiétante inhérente à cet éternel retour du même dans la filiation ; et à « la répétition des traits de visage, des caractères, des destins,

¹ Aster (script), p.45 : « She is suddenly distracted by a baby's CRYING. », p.50 : « Silence, save for the baby's CRYING », p.52 : « Total SILENCE, save for the baby who is still crying. », p.53 : « Silence, save for the wailing baby », p.55 : « The baby cries in the b.g »

des actes criminels », il ajoute « et même des noms sur plusieurs générations successives »¹. Or le faire-part d'ouverture d'*Hereditary* nous informe que le défunt frère d'Annie se prénomme Charles, et il est fait mention assez tôt dans le film² du sort tragique qu'a connu cet oncle d'après lequel est baptisée Charlie. Le choix des prénoms, ici, prophétise le destin des personnages et met l'accent sur le caractère répétitif et funeste de l'hérédité. Le prénom de Peter, quant à lui, pourrait être inspiré de saint Pierre³, apôtre mort en martyr dont la disparition « fut enveloppée de mystère »⁴ mais dont il est dit qu'il a été crucifié à l'envers. Il est donc permis de spéculer sur une association possible entre Peter Graham, hôte « antéchristique » sacrifié, et cet apôtre martyrisé de manière blasphématoire⁵. Enfin, on a rapidement évoqué la superposition suggérée par la mise en scène entre Dani et sa sœur suicidaire Terri dans *Midsommar*, et il semble que le choix de ces prénoms aux sonorités et aux compositions voisines soit mis au service de cette identification – tout en renforçant l'idée selon laquelle Ari Aster attache une signification symbolique aux prénoms de ses personnages.

Outre ces éléments d'ordre narratif, la mise en scène fait également usage de moyens symboliques et détournés pour alimenter l'atmosphère funeste qui colore le corpus. La fatalité s'incarne en effet dans la figure d'un créateur omnipotent, aux mains duquel les personnages ne sont que des pantins pathétiques, et le réalisateur parvient à rendre la présence invisible de cette entité toute-puissante tangible : notamment par les passages jour-nuit et la transposition d'un personnage d'un endroit à un autre, effets réalisés au moyen de hard-cut et utilisés dans ses deux films.

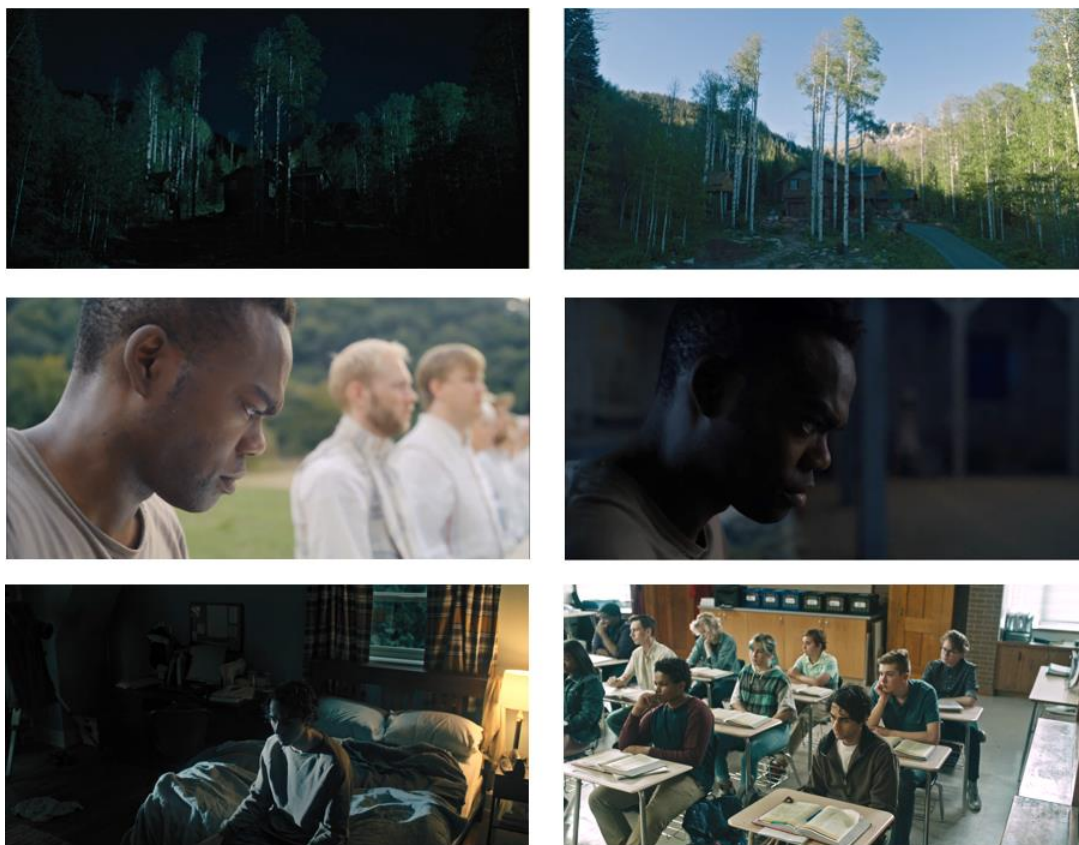
¹ Freud, empl. 515

² Lors du premier groupe de soutien auquel Annie assiste [00:19:29], au cours duquel elle revient sur son historique familial tourmenté.

³ « St Peter » en anglais.

⁴ Wikisource : Renan, « L'Antéchrist » (VIII : Mort de saint Pierre et de saint Paul), §186-190 : « Une chose certaine, c'est que Pierre est mort martyr [...]. Un récit accepté dès le III^e siècle voulut que, trop humble pour s'égaliser à Jésus, il eût demandé à être crucifié la tête en bas. Le trait caractéristique de la boucherie de 64 ayant été la recherche d'odieuses raretés en fait de tortures, il est possible qu'en effet Pierre ait été offert à la foule dans cette hideuse attitude. Sénèque mentionne des cas où l'on a vu des tyrans faire tourner vers la terre la tête des crucifiés. Puis la piété chrétienne aura vu un raffinement mystique dans ce qui ne fut qu'un bizarre caprice des bourreaux. » [[https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Ant%C3%A9christ_\(Renan\)/VIII._Mort_de_saint_Pierre_et_de_saint_Paul](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Ant%C3%A9christ_(Renan)/VIII._Mort_de_saint_Pierre_et_de_saint_Paul)] (page consultée le 15 avril 2020)

⁵ *Ibid.*, §190. Dans l'Évangile de Jean, chapitre 21, verset 18, Dieu prédit ceci à Pierre : « tu étendras tes mains, et un autre te ceindra, et te mènera où tu ne veux pas » ; ce verset pourrait renfermer quelque référence au sort de Saint Pierre, la formule ayant été interprétée comme une allusion à la perte de contrôle de son propre destin.



Les manipulations du créateur-réalisateur dans Hereditary et Midsommar

Plus encore, les miniatures d'*Hereditary* non seulement témoignent d'une forme de répétition inquiétante – puisqu'elles reproduisent formellement des individus et des situations – mais elles symbolisent aussi explicitement l'impuissance des personnages, réduits à l'état de figurines captives de ces « Small Worlds »¹. D'ailleurs le fait que Charlie réalise elle aussi des figurines – sous la forme d'assemblages hétéroclites à la fois naïfs et troublants – n'est pas arbitraire : le tragique et la famille, la filiation, se condensent dans la création compulsive de ces petits pantins symboliques, qui manifestement se « transmet » de mère en fille. On retrouve quelque chose de cet ordre dans *Midsommar* avec le rituel « skin the fool »² dont Mark est victime ; de fait, le sort tragique du personnage consiste à être littéralement transformé en marionnette grotesque. Enfin, la fatalité est également personnifiée dans *Midsommar* via la figure de l'oracle, qui est représenté dans la séquence de cérémonie finale entouré d'une matière cotonneuse qui suggère sa nature céleste.

¹ « Petits Mondes » ; il s'agit du nom qu'Annie a choisi pour l'exposition à venir de ses maquettes.

² Littéralement : « écorcher le bouffon ».



L'oracle de Midsommar et les miniatures d'Hereditary

Ces éléments visuels, sonores, narratifs ou symboliques justifient donc l'hypothèse d'une mise en scène de la fatalité dans le corpus ; et tous renforcent l'idée fondamentalement tragique que les personnages sont aux prises avec des forces invisibles et implacables, des pantins désarticulés aux mains d'un marionnettiste cruel. C'est d'ailleurs le cas du personnage de Peter, pris d'une transe incontrôlable au cours d'une séquence particulièrement spectaculaire, qui fait écho aux propos de Steven Jay Schneider affirmant qu' « un des souvenirs d'enfance de Nathanaël [...] suggère qu'il est, lui aussi, un automate »¹. De fait, aux éléments prophétiques s'ajoutent des références qui, à mon sens, pointent délibérément vers la tragédie dans sa forme originale : le théâtre. Plus encore, *Hereditary*, dans des séquences de classe archétypales du genre horrifique, va jusqu'à se réappropriier explicitement certaines œuvres issues de la tragédie grecque. Dans quelle mesure ces séquences sont-elles emblématiques d'une instrumentalisation du tragique à des fins horribles ? En quoi leur analyse éclaire-t-elle les enjeux sous-jacents de cette mise en scène de la fatalité ?

2) Le tragique au service de l'horreur: les scènes de classe

¹ Schneider, p.69

Hereditary, *The Witch* et *Midsommar* sont donc non seulement empreints d'une dimension tragique – dont on a recensé les formes prophétiques – mais, plus encore, témoignent d'une théâtralité que nous révèlent certains indices. Il s'agit, dans *The Witch*, du plan qui clôt la transe de Caleb – on reviendra sur cette séquence – durant laquelle il entre dans un délire mystique qui est imité par les jumeaux Mercy et Jonas. Les simulateurs, au terme de leur crise mimétique, sont représentés « évanouis » sur le lit dont les baldaquins évoquent les rideaux d'une scène de théâtre, tels des petits pantins inanimés à la fin d'une représentation. Dans *Midsommar*, la référence théâtrale est assurée par les panneaux coulissants – évoquant également des rideaux – qui révèlent la fresque d'ouverture, et par ce curieux regard caméra d'un personnage anonyme, muni d'un brigadier, qui précède la première cérémonie rituelle.



Des références à la théâtralité dans Midsommar, Hereditary et The Witch

Hereditary, on l'a dit, comprend des séquences dans lesquelles la référence à la tragédie est omniprésente, essentielle, et même littérale ; référence qui atteint son paroxysme avec la transe de Peter [01:36:51], qui se clôt sur un plan large de la classe transformée en public stupéfait du spectacle macabre qui vient de se jouer. Cette séquence fonctionne en binôme avec la première séquence de classe [00:14:30], et il me semble qu'y est concentrée une intensité à la fois tragique et

horifique qui illustre de façon pertinente l'interpénétration de ces deux registres. Mais tout d'abord, il est apparu au cours de mes recherches que la « scène de classe » constitue une sorte de motif archétypal du cinéma d'horreur ; et ce motif y semble toujours exploité à des fins explicatives qui révèlent après-coup leur portée prophétique, coïncidant ainsi avec la notion de fatalité dans la tragédie antique. La scène de classe justifie l'usage de références exégètes utilisées pour suggérer les enjeux des films, dans une manœuvre qui témoigne par la même de leur dynamique tragique : tout ce qui va arriver était, de fait, déterminé – et annoncé – d'avance. Ainsi, le « Slasher » culte *Halloween*¹ fait usage de ce procédé lors d'une séquence [00:15:13] où l'on voit le personnage de Laurie regarder pensivement par la fenêtre alors que le professeur parle de l'impossibilité d'un personnage littéraire d'échapper à son destin. C'est à cette occasion que Laurie est pour la première fois confrontée à l'apparition fugitive de son bourreau, tueur masqué et mutique dont le caractère omniprésent et la nature inhumaine font explicitement référence à la fatalité. Il en va de même pour *It Follows*², clin d'œil contemporain à *Halloween* : y figure une scène de classe [00:27:21] au cours de laquelle Jay rencontre l'entité polymorphe et implacable qui la traque, alors sous les traits d'une vieille femme, et tandis qu'est récité un poème de T. S. Eliot sur l'inéluctabilité de la mort³.



La « scène de classe » archétypale et révélatrice des enjeux tragiques dans Halloween et It Follows

Ensuite, non seulement *Hereditary* exploite à plein cet archétype de mise en scène – il contient trois séquences se déroulant dans une salle de classe, dont seulement la première [00:14:30]

¹ John Carpenter, 1978.

² David Robert Mitchell, 2014.

³ Il s'agit, plus précisément, du poème « The love song of J. Alfred Prufrock », dont le professeur récite les vers « I have seen the moment of my greatness flicker - And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker - And in short, I was afraid. » lorsque Jay aperçoit la vieille femme.

[<https://www.kennedaleisd.net/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=71&dataid=437&FileName=Prufrock.pdf>] (page consultée le 19 octobre 2019)

et la dernière [01:36:51] nous intéressent ici – mais ces deux séquences condensent également des références qui préfigurent et illustrent les enjeux narratifs du film. Ainsi, plus encore que par des éléments prophétiques, c'est par des séquences et références prophétiques que le long-métrage actualise cette « métaphore tragique »¹ qui lui est centrale.

La première représente Peter assis dans une salle de classe, inattentif au cours qui s'y déroule. Il y est question de la pièce de Sophocle *Les Trachiniennes*², de la destinée d'Héraclès et de sa dimension tragique. Dès le début, la mise en scène est focalisée sur Peter : alors qu'il se livre à la contemplation ébahie de sa camarade, cette dernière suggère que c'est l'insouciance arrogante d'Héraclès qui a causé sa perte. Durant cet échange, la mise au point bascule de Bridget à Peter, signifiant qu'il est lui-même le sujet de la prophétie qui va suivre. Le professeur évoque ensuite l'oracle de Sophocle : il s'agit d'une parole prophétique, expression inconditionnelle de l'omniscience divine. Or on retrouve dans l'analyse des séquences des éléments prophétiques qui, indirectement, remplissent les fonctions préfiguratives de l'oracle. En effet, avant de mentionner l'oracle des *Trachiniennes*, le professeur approuve les propos de Bridget à propos d'Héraclès, qui « pense qu'il a le contrôle »³. Or, la transe macabre dans laquelle Peter sera plongé dans la deuxième séquence n'est-elle pas l'actualisation ironique de ces propos ? Au terme de ce dialogue, alors que la caméra reste braquée sur Peter, une étudiante – qui est maintenue dans l'anonymat, à l'instar de la fatalité personnifiée par Michael Myers ou le prédateur polymorphe d'*It Follows* – prend la parole concernant la portée tragique de l'oracle : « je pense que c'est plus tragique parce que si tout ça est inévitable, alors ça veut dire que les personnages n'ont pas d'espoir, qu'ils n'en ont jamais eu, parce qu'ils sont juste des pions au sein de cette horrible machinerie »⁴. Cette voix désincarnée semble, comme un narrateur omniscient, énoncer le funeste destin du protagoniste. Le même procédé est utilisé dans la seconde séquence, où la fatalité se manifeste sous la forme immatérielle et omniprésente du tic de Charlie, la sœur alors défunte de Peter. Et en effet, le protagoniste est ensuite privé du contrôle de son corps, aux prises avec une force invisible qui le manipule comme une vulgaire poupée de chiffons.

Ici, j'aimerais mettre l'emphase sur cette notion de contrôle qui traverse nos séquences et le film lui-même. L'idée d'une absence de contrôle constitue la base de la fatalité tragique, et c'est également cela qui confère à *The Texas Chain Saw Massacre*, selon Robin Wood, « la qualité

¹ Michael Koresky, p.43 : « the central metaphor – the tragedy – of *Hereditary* [...] »

² Wikipédia : *Les Trachiniennes*. Il s'agit d'une tragédie grecque de Sophocle qui raconte la mort du héros Héraclès, et dont la date de création est des plus incertaines (probablement vers 445 av. J.-C.) [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Trachiniennes] (page consultée le 21 octobre 2019)

³ « So he thinks he has control »

⁴ « I think it's more tragic because if it's all just inevitable, then that means that the characters had no hope, they never had hope, because they're just like pawns in this horrible, hopeless machine »

authentique d'un cauchemar»¹. Incidemment, Ari Aster définit lui-même son premier long-métrage comme une « tragédie familiale qui tourne au cauchemar »². Il convient de rappeler que les relations fragiles entre Peter et sa mère sont essentiellement dues au fait que cette dernière, lors d'une crise de somnambulisme relativement suspecte, a manqué de les immoler, lui et sa sœur, par le feu – scène dont Peter a été témoin. Et notons qu'Héraclès, héros épique auquel cette première séquence de classe fait explicitement référence, connaît un sort étrangement semblable : pris de folie, ce dernier jette ses enfants au feu. A la lumière de ces informations, le choix du réalisateur de ressusciter le souvenir douloureux de cet événement lors de la séquence du cauchemar [01:09:00] ne semble donc pas accidentel : la référence exégète aux *Trachiniennes* permet d'établir un lien thématique entre le tragique et l'horreur, qui passe par l'absence de contrôle propre à la fatalité et au cauchemar.

La seconde séquence, ainsi, fait écho à la première à bien des égards. On reviendra sur la construction « en miroir » de ces deux séquences dans le troisième de temps de notre réflexion, mais il est clair cependant que la première « présage » la seconde, et ce jusque dans ses références exégètes, qui viennent confirmer notre intuition. Alors que le plan cadre un Peter visiblement agité, on distingue, en sourdine, le discours du professeur : « Agamemnon n'avait, en réalité, pas le choix. Et Clytemnestre est motivée par un désir de vengeance... (inaudible) »³. Agamemnon, dans la mythologie grecque, est le fils d'Atrée. Ce dernier, de même que ses descendants, est frappé par la malédiction des Atrides⁴ ; et Eschyle, dans sa pièce éponyme issue de la trilogie de l'*Orestie*⁵, conte l'histoire de ce roi et de son héritage maudit. D'abord, rappelons qu'à ce stade du film, la déréliction de la famille Graham est déjà assez avancée, et la nature de la malédiction dont ils sont victimes est rendue manifeste⁶. Ainsi, le parallèle explicite qui est établi ici entre les Graham et les Atrides, lignée maudite et autophage, n'est pas surprenant. Mais l'analyse plus approfondie de la pièce d'Eschyle révèle l'étendue de la portée explicative possible de cette séquence. En effet, un certain nombre d'universitaires se sont interrogés sur l'origine du sort funeste d'Agamemnon ; Hugh Lloyd-Jones notamment, dans son article « The Guilt of Agamemnon », s'interroge à ce propos :

¹ Robin Wood, p.31 : « the authentic quality of a nightmare »

² Monica Castillo, « The Horror in 'Hereditary' », The Washington Post Sunday, 10 juin 2018 : « I pitched the film as a family tragedy that curdles into a nightmare » [https://www.pressreader.com/usa/the-washington-post-sunday/20180610/282857961617078] (page consultée le 14 avril 2019)

³ « So really Agamemnon has no choice... Clytemnestra is driven by revenge... »

⁴ Wikipédia : Atrides. Alors que Tantale a servi son propre fils à son père, Zeus, lors d'un banquet, Atrée (petit-fils de Tantale) tue les trois fils de Thyeste (son frère jumeau) et les lui sert également en guise de repas. Ce dernier le maudit avant d'être condamné à l'exil [https://fr.wikipedia.org/wiki/Atrides] (page consultée le 21 octobre 2019)

⁵ Wikipédia : L'*Orestie*. Trilogie dramatique représentée en 458 av. J.-C. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Orestie] (page consultée le 21 octobre 2019)

⁶ La séquence fait partie d'un montage alterné qui montre que, simultanément, Annie fait la découverte de l'implication de Joan dans l'affaire, des photos et des grimoires d'Ellen, ainsi que de son cadavre dans le grenier de la maison.

« quel rôle joue, dans sa destruction, la malédiction jetée sur sa famille par les monstrueuses actions de son père, Atrée ? »¹. L'auteur, à l'instar de Timothy Gantz, évoque la notion de « culpabilité héréditaire »² selon laquelle Agamemnon paierait ici le prix non pas du sacrifice d'Iphigénie, sa fille, auquel il a été contraint, mais des méfaits de son géniteur. C'est cette même fatalité inéluctable qui aura raison d'Héraclès, ici sous les traits d'une malédiction familiale ; d'ailleurs, Hugh Lloyd-Jones souligne la parenté qui unit les deux pièces :

Mais cette culpabilité du Roi [...] est seulement une conséquence de la culpabilité originale qu'il a héritée d'Atrée ; la malédiction prime, et détermine tout ce qui suit. [...] Le chœur d'*Agamemnon*, comme celui des *Trachiniennes*, fait justement écho aux mots d'Homer au début de l'*Illiade* selon lesquels les événements n'ont été que l'expression de la volonté de Zeus.³

Et il me semble que l'idée de transmission d'un héritage corrompu – qui prend, aussi bien dans *Hereditary* que dans *Agamemnon*, la forme d'une malédiction ésotérique – contenue dans cette référence exégète s'avère particulièrement équivoque quant aux questionnements que le film cherche à adresser. D'ailleurs, parmi les messages prophétiques qu'on entraperçoit sur les tableaux⁴, le mot « proteus », lors de la seconde séquence, est très fugitivement lisible.



Les tableaux prophétiques des « scènes de classe » d'*Hereditary*

¹ Hugh Lloyd-Jones, « The Guilt of Agamemnon », *The Classical Quarterly*, vol. 12, n°2, Nov. 1962, p.2 : « what part is played in his destruction by the curse brought upon his family by the monstrous action of his father, Atréeus ? » [<https://www.jstor.org/stable/637867>] (page consultée le 15 novembre 2019)

² Timothy Gantz, « Inherited Guilt in Aeschylus », *The Classical Journal*, vol. 78, n°1, Oct. - Nov. 1982 [<https://www.jstor.org/stable/3297263>] (page consultée le 15 novembre 2019)

³ Lloyd-Jones, p.14 : « But such guilt as the King contracts [...] is only a consequence of the original guilt inherited from Atréeus ; the curse comes first, and determines everything that follows. [...] The Chorus of the *Agamemnon*, like Sophocles' *Women of Trachis*, can justly echo Homer's words at the beginning of the *Iliad* that all that has happened has been in accordance with the will of Zeus. »

⁴ « Escaping fate », « Relationship between knowledge and responsibility » et « Punishment brings wisdom ».

Ce mot désigne un dieu marin capable de métamorphose et issu de la mythologie grecque, mais aussi une « bactérie pathogène opportuniste »¹ présente dans l'organisme de l'homme, et qui n'engendre une maladie que lorsque les défenses immunitaires sont affaiblies. Cette définition biologique s'ajoute aux références tragiques pour confirmer que « la métaphore centrale – la tragédie – d'*Hereditary*, c'est cette expression du fait que nos vies peuvent être affectées par des prédéterminations ancestrales sur lesquelles nous n'avons aucun contrôle »². Si l'horreur d'*Hereditary* est donc manifestement et intrinsèquement héréditaire, qu'en est-il de *The Witch* et de *Midsommar* ? Dans quelle mesure peut-on considérer que l'horreur, dans le corpus, est le fruit d'un héritage corrompu, l'expression d'un retour du refoulé ?

3) « Le monstre c'est la famille », sous toutes ses formes ?

Dans son article universitaire intitulé « Air, Atmosphere, Environment : Film Mood, Folk Horror and *The Witch* », Saige Walton écrit que l'enjeu majeur de la Folk-Horror est la « révélation d'un "héritage obscur" »³. Et il me semble que les trois films de notre corpus adressent tous, bien qu'à des degrés différents, la question de l'héritage. On l'a vu avec *Hereditary* et la métaphore filée, intrinsèquement tragique, de la malédiction familiale inéluctable ; comme l'écrit Michael Koresky, « là où Aster pousse la tragédie encore plus loin, c'est en révélant progressivement que toutes les parties concernées pourraient être prédestinées à leur sort : cette lignée a été engendrée pour souffrir »⁴. De fait, le film se concentre sur un cercle restreint, qui englobe trois générations, et l'allégorie tragique pointe clairement vers une remise en cause de l'héritage issu de cette filiation. Quant à *The Witch*, son ancrage historique – qu'on a mentionné dans les parties précédentes – justifie la place prépondérante qu'occupe la religion au sein du film ; le puritanisme fait partie intégrante de cet héritage historique autour duquel semblent graviter ses enjeux. D'ailleurs, Robert Eggers suggère que ce sont les réminiscences de cette période révolue qui en constituent la genèse :

¹ Wiktionnaire : Proteus [<https://fr.wiktionary.org/wiki/Proteus>] (page consultée le 21 octobre 2019)

² Koresky, p.43 : « The central metaphor – the tragedy – of *Hereditary* is its expression that our lives can be affected by ancestral predeterminations that we have no control over »

³ Walton, p.6 : « [...] folk horror's revelation of a 'dark heritage' »

⁴ Koresky, p.43 : « where aster pushes the tragedy even further is by gradually revealing that all those concerned may be fated this way : this is a family bred for misery »

Le passé de la Nouvelle-Angleterre est omniprésent, il y a des fermes coloniales et des cimetières délabrés au milieu des bois, et ce passé a été, pendant mon enfance, une part importante de ma conscience – je voulais faire un film qui parvienne à capturer ça.¹

Ces propos résonnent avec ceux de Saige Walton, qui affirme que « les plans représentant des paysages dépeuplés et l’usage troublant du son suggèrent une autre présence qui réside ‘dans’ la nature sauvage de la Nouvelle-Angleterre »² : c’est toute une région qui semble hantée par ce passé. Le réalisateur de *The Witch*, à l’instar d’Ari Aster pour *Hereditary*, qualifie son film de « cauchemar puritain » puis – dans une formulation qui fait étrangement écho à notre hypothèse – de « cauchemar hérité »³. Mais si l’héritage englobé ici dépasse la stricte cellule familiale, on a vu cependant dans l’analyse de la séquence d’ouverture que la famille et la religion faisaient l’objet d’un parallèle voire d’une analogie ; la famille, en tant que reflet de la structure religieuse puritaine, se fait le réceptacle de ce « sombre héritage » historique. La portée de *Midsommar* est plus large encore, et étend ses ramifications vers la dimension primitive de l’héritage humain. Il semble exister, à cet égard, une sorte de gradation entre les trois films – gradation qui a en partie influencé ce choix de corpus – dont le traitement de la lumière pourrait être interprété comme un indicateur : on repère en effet une progression entre la photographie crépusculaire d’*Hereditary*, le demi-jour délavé de *The Witch*, et la luminosité aveuglante de *Midsommar*⁴.



La gradation du traitement de la lumière dans le corpus

L’héritage auquel *Midsommar* se réfère, s’il est d’ordre anthropologique, passe pourtant par la représentation d’une communauté païenne qui – à l’instar de la religion dans *The Witch* –

¹ YouTube, Vice Talks Films, S1 / E24, « Robert Eggers on *The Witch* – Familial trauma and the supernatural » : « New England’s past is everywhere, there’s delabrated colonial farms and graveyards out in the middle of the woods, and New England’s past was very much a part of my consciousness as a kid – I wanted to make a film that would capture that »

² Walton, p.14 : « Depopulated landscape shots and unsettling uses of film sound hint at another presence that is ‘in’ the New-England wilderness »

³ Tasha Robinson, « *The Witch* director Robert Eggers talks about bringing Puritan fears to a modern world », The Verge, 19 février 2016 : « This has to be a Puritan’s nightmare. It’s an inherited nightmare. »

[<https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>] (page consultée le 19 avril 2020)

⁴ On reviendra sur les interprétations possibles de cette gradation au terme de la troisième partie.

s'apparente clairement à une structure familiale. La famille et ses représentations se fait donc ici le lieu de résurgence de ce « sombre héritage », qu'il soit strictement généalogique, historique et puritain, ou encore primitif et païen ; en atteste d'ailleurs le trauma familial, élément narratif commun et déclencheur dans les trois films. Cette partie, par bien des détours, a souligné l'ambivalence aussi bien générique que formelle – esthétique et de mise en scène – dans le corpus, en tant qu'autant d'expressions du *Unheimlich* freudien dans sa dimension inquiétante, familière et tragique. Ce faisant, on s'est recentré sur le cœur de la réflexion : tous ces éléments, ultimement, tissent un réseau de liens qui convergent de manière plus ou moins directe vers le thème de la famille. Or qu'est-ce qui justifie cette place et ce traitement de la cellule familiale dans le corpus ? Il convient tout d'abord, me semble-t-il, de revenir sur les relations intimes, déjà évoquées dans l'introduction, qu'entretient le cinéma d'horreur avec le thème de la famille.

Robin Wood, dans son article « The Return of the Repressed », développe une théorie concernant la constante familiale qui traverse le cinéma d'horreur américain moderne. Selon lui, la formule de base du film d'horreur est la suivante : « la normalité est menacée par le monstre »¹; or si les trois variables qui composent cette formule – « la normalité, le monstre, et la relation cruciale entre les deux »² – sont polymorphes, Robin Wood affirme que « ces motifs apparemment hétérogènes sont intrinsèquement liés par une seule figure-maîtresse unifiante : la famille »³. Robin Wood estime que les assauts répétés dont la famille fait l'objet dans le cinéma d'horreur à partir des années 60 traduisent la nécessité subconsciente, collective et contemporaine d'une remise en question de cette structure patriarcale. L'« horreur familiale »⁴ serait l'expression cinématographique d'un refoulé socio-culturel faisant retour dans la réalité collective, convoqué par ce que Robin Wood considère comme une « période de crise et de désintégration culturelle extrême »⁵. Et les formes les plus abouties de ce genre prolifique ne se contentent pas de démanteler la cellule familiale, mais en proposent un traitement qui, ce faisant, souligne sa dimension ambiguë, ainsi que l'affirme Tony Williams⁶ :

Dans *The Last house on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre* et *The Hills Have Eyes*, des familles américaines typiques rencontrent leurs alter-egos monstrueux, subissent (ou

¹ Wood, p.26 : « normality is threatened by the monster »

² *Ibid.* : « normality, the monster, and, crucially, the relationship between the two »

³ *Ibid.*, p.28 : « These apparently heterogeneous motifs are drawn deeper together by a single unifying master-figure : the Family »

⁴ Williams, p.15 : « family horror »

⁵ Wood, p.28 : « period of extreme cultural crisis and disintegration »

⁶ Qui a, par ailleurs, réalisé sa thèse sous la direction de Robin Wood.

perpétuent) des actes d'une violence sauvage, et ultimement survivent en ayant pleinement conscience de leur parenté avec leurs alter-egos monstrueux.¹

On pourrait voir dans *Us*, le second film de Jordan Peele, un écho contemporain de cette tendance. Le film joue à plein sur la figure du double, que Robin Wood considère comme la « forme privilégiée »² de la relation entre la normalité et le monstre, et dont Freud affirme qu'il s'agit d'un des motifs les plus emblématiques du *Unheimlich*³. Si l'on abordera le motif du double de manière plus approfondie dans la troisième partie, il me semble cependant que ces exemples offrent une illustration pertinente de l'articulation entre les notions de normalité et de monstre, via les formes ambivalentes de l'inquiétant familial, au sein de ce thème englobant qu'est la famille. A l'instar de *The Texas Chain Saw Massacre*, qui subvertit les notions autrefois bien distinctes de la normalité et du monstre en créant une famille monstrueuse, *Us* les superpose et même, les entremêle. Et à l'instar de *The Exorcist*, dont certains « facteurs internes exposent les tensions familiales comme les causes réelles de la supposée attaque démoniaque »⁴, *Hereditary* plante – littéralement – la graine de la possession dans la famille. Tony Williams affirme que ces productions des années 70, non contentes de peindre un portrait « sinistre et destructeur » de la famille, « montre[nt] qu'il n'y rien, ou presque, que ses victimes puissent faire contre elle »⁵ ; ajoutant ainsi au tableau de l'horreur familiale l'aspect tragique que l'on a décelé dans notre corpus⁶.

Il semble donc qu'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* prolongent le geste d'un Tobe Hooper ou d'un William Friedkin ; en cela qu'ils éclairent la cellule familiale, matrice fertile et catalyseur du retour d'un « sombre héritage » refoulé, sous son jour le plus ambigu. Mais quelles sont les expressions formelles de ce traitement, et dans quelle mesure est-il justifié ? Il s'agira de se concentrer, désormais, sur la cellule familiale telle qu'elle est représentée dans le corpus, et sur le dialogue mutuel que l'on discerne entre les formes filmiques et les concepts issus de la psychanalyse familiale ; quel est l'éclairage que peut porter la psychanalyse sur ce rôle ambigu que réserve l'horreur contemporaine à la famille ?

¹ Williams, p.11 : « In *The Last House on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre* and *The Hills Have Eyes*, typical american families encounter their monstrous counterparts, undergo (or perpetuate) brutal violence, and eventually survive with full knowledge of their kinship to their monstrous counterparts »

² Wood, p.26 : « The relationship has one privileged form : the figure of the doppelgänger, alter ego, or double »

³ Freud, empl. 515

⁴ Williams, p.109 : « [...] internal factors revealing family tensions as the real reason behind supposed demonic assault »

⁵ *Ibid.*, p.187 : « [...] contemporary cinema shows that there is little, if anything, its victims can do about it »

⁶ Notons à ce sujet qu'incidemment, le second chapitre du livre éponyme de William Peter Blatty – sur lequel est basé le film culte de Friedkin – s'intitule « Eschyle ».

II) LES LIENS DU SANG : L'AMBIGUÏTÉ DE LA CELLULE FAMILIALE

1) L'ALLIANCE INCONSCIENTE ET LES ESPACES ÉQUIVOQUES

1) L'alliance inconsciente ou « la matière du lien »

Dans son article « La délicate essence du familial : rêverie et créativité dans le groupe familial d'après les travaux d'André Ruffiot », Jean-Philippe Pierron écrit que « [la société] pense une forme d'unité historique d'avant l'artifice légal, la famille s'y concevant comme une cellule, unité de naissance – nascor –, de sang, de gène ; un corps ayant des membres »¹. D'office, la famille s'envisage comme une structure historique, biologique, comme un tout dont les différents membres seraient des parties. Qu'est-ce qui assure, au-delà du cordon ombilical et de l'isomorphisme génétique, l'appartenance des parties à ce tout, les relations entre elles et à cet ensemble qu'est la famille ? L'unité de cette cellule est maintenue par un lien invisible – ce « cordon fantôme » dont parle Ari Aster ? – qui lui confère une composition semblable à celle d'un corps ; mais quelle est la nature de ce lien ? La psychanalyse s'est bien entendue penchée sur les processus psychologiques à l'œuvre au sein du groupe familial, en tant qu'unité archaïque que régissent des phénomènes bien spécifiques.

Dans l'ouvrage *Le divan familial. Cinéma et famille*, Anne Loncan met des concepts issus de la psychanalyse groupale au service de l'analyse d'un corpus de long-métrages dramatiques concentrés sur la cellule familiale. Parmi ces concepts, il en est un qui jalonne sa réflexion : il s'agit des alliances inconscientes. Ces formations psychiques tissent, en deçà de la sphère consciente, la toile relationnelle du groupe, qu'il soit familial ou social. L'auteure précise d'abord que l'alliance en tant que telle ne lie pas uniquement les individus entre eux, qu'elle peut s'établir « dans tous les domaines et avec des partenaires multiples et variés : avec les dieux, avec le diable, avec les autres, avec le groupe, avec les idéaux, les idées et les idoles »² : et de fait, ne trouve-t-on pas dans le corpus plusieurs déclinaisons de ces alliances ? Des pactes plus ou moins tacites sont ici conclus avec le diable, avec un démon, avec le Dieu chrétien ou des idoles païennes... Mais aussi et avant tout avec d'autres individus ; la famille étant la formation groupale la plus « originelle » – celle dans laquelle l'individu naît – l'alliance s'établit donc « d'abord avec les premiers sujets qui le rencontrent »³, les

¹ Jean-Philippe Pierron, « La délicate essence du familial : rêverie et créativité dans le groupe familial d'après les travaux d'André Ruffiot », *Le Divan familial*, n° 29, 2012/2, p.4, [<https://www.cairn.info/vue-le-divan-familial-2012-2-page-11.htm/>] (page consultée le 23 avril 2020)

² Anne Loncan, et al. *Le divan familial. Cinéma et famille*, Paris, In Press, 2012, p.16

³ *Ibid.*

membres de la famille. Ces pactes familiaux se classent en plusieurs catégories d'alliances susceptibles de dérives pathologiques¹ résultant d'un faisceau de facteurs psychiques dont je ne maîtrise pas les subtilités.

Il convient de préciser, ici, qu'il existe trois espaces psychiques, qu'Anne Loncan énumère en tant que « celui du sujet singulier, celui des liens intersubjectifs et celui du groupe en tant qu'il forme une entité psychique spécifique »². Les alliances qui nous intéressent, si elles procèdent initialement de ce troisième espace psychique qu'est la « psyché de groupe »³, se déploient dans la sphère inconsciente du sujet où elles « traversent des frontières entre ces espaces, les chevauchent et les articulent »⁴. L'alliance inconsciente théorisée par la psychanalyse est donc une formation qui émane de l'espace psychique partagé d'un groupe donné, et le matériau psychique d'une trame de liens qui se déploient sur le terrain de l'inconscient, qui transcendent les espaces subjectifs et intersubjectifs, et qui – dans le cas de la famille – lient aussi bien les générations entre elles que les contemporains entre eux.

L'auteure, d'emblée, souligne le caractère essentiel et inéluctable de ce réseau de liens dans lequel le sujet surgit : « des alliances le précèdent, il en est le sujet assujetti, mais aussi le maillon de transmission, l'héritier, le serviteur et le bénéficiaire [...] »⁵. Ainsi, au patrimoine génétique dont l'individu hérite s'ajoute, comme en filigrane, une généalogie invisible et tacite composée par les alliances. Or ces alliances indispensables, incontournables, sont chargées par la même d'une dimension équivoque ; ces liens prédéterminés sont aussi des entraves qui précèdent le sujet et lui sont, en cela, imposées. Et le choix des mots employés par René Kaës, psychanalyste à l'origine du concept d'alliance inconsciente, n'est pas anodin : « chacun d'entre nous vient au monde de la vie psychique dans la trame des alliances qui ont été établies avant lui et dans laquelle sa place est d'avance marquée »⁶. Cette place « d'avance marquée » porte une ombre que l'on devine déterminante sur le destin du sujet, et le lexique des alliances, ici, n'est pas sans évoquer celui de la fatalité. A ce titre, on peut convoquer les occurrences, dans *Hereditary*, d'éléments de verticalité qui retranscrivent la captivité des personnages.

¹ *Ibid.*, p.19 : « avec notamment les contrats pervers, les dénis en commun et les pactes narcissiques »

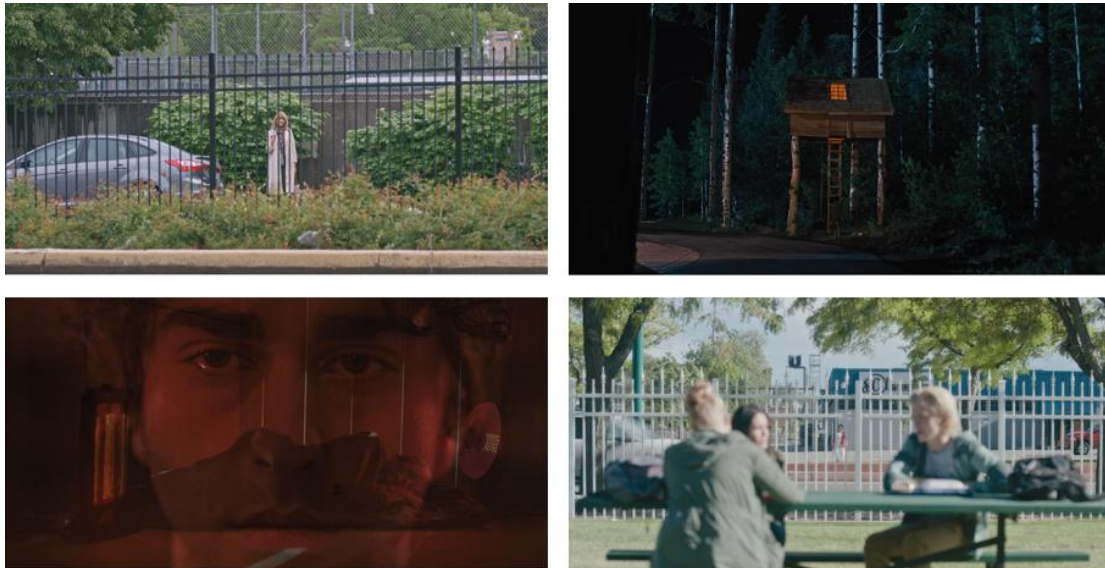
² *Ibid.*, p.17

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.18

⁵ *Ibid.*, p.16

⁶ Kaës, p.155



Les éléments de verticalité d'Hereditary

Qu'il s'agisse de grilles littérales, des bouleaux immenses qui entourent la cabane ou d'un fondu mimant les barreaux d'une cage, ces indices esthétiques – qui viennent compléter la liste des éléments prophétiques participant à la mise en scène de la fatalité – peuvent être envisagés comme des allégories de concepts psychanalytiques à l'œuvre dans la famille. Car rappelons-le, la malédiction d'*Hereditary* est familiale ; et cette malédiction familiale ainsi que les formes qu'elle suscite entretiennent, à mon sens, une certaine analogie avec ce caractère entravant de la famille qu'esquissent les alliances inconscientes. Ainsi, au même titre que les figures tragiques dont la destinée est prédéterminée par des dieux omniscients, la place de l'individu et les alliances qui la définissent lui préexistent.

La contrainte dont les alliances s'accompagnent découle de cet isomorphisme qu'elles confèrent au groupe familial, décrit ici comme un corps vivant dont les membres n'existent « pas l'un sans l'autre et sans le lien qui les unit et qui les contient dans un ensemble »¹. Il semble, on l'a dit, que les alliances inconscientes constituent une sorte de réplique psychique du lien héréditaire génétique, et un relais à l'unité organique qui précède la naissance. C'est d'ailleurs ce que suggère René Kaës lorsqu'il écrit que l'alliance inconsciente pourrait être symbolisée par le cordon ombilical, « dont la coupure appelle un lien d'une autre nature »². Ce lien psychique est non seulement ambigu de par son étymologie même³, mais aussi par sa nature, imposée et entravante. Enfin, ces définitions pointent vers l'idée que ce lien psychique peut « remplacer » en quelque sorte

¹ Loncan, et al. p.19

² Kaës, p.44

³ *Ibid.*, p.14 : « en hébreu, le mot alliance (berith) dans son sens premier, signifie “trancher, couper”. Le mot inscrit le rite qui sépare, tranche en deux l'animal sacrifié : deux hommes scellaient une alliance en passant entre les deux moitiés de la bête sacrifiée. La Bible nous dit que l'alliance scelle une union par une coupure »

le lien biologique, suggérant ainsi la possibilité d'un substitut à l'hérédité naturelle et au groupe familial – et cet aspect s'avérera très important dans la suite de notre réflexion.

Cette notion d'alliance, et précisément l'alliance inconsciente théorisée par René Kaës et évoquée par Anne Loncan, semble donc constituer un concept représentatif de l'ambiguïté du groupe ; c'est par l'alliance inconsciente que le groupe familial, qui nous intéresse ici, s'investit d'une dimension ambiguë – et c'est pourquoi il me semble pertinent, dans le cadre de nos questionnements, d'en expliciter les modalités et le fonctionnement. Dans quelle mesure ce concept témoigne-t-il de l'équivocité du pacte familial ? Le réseau d'alliances inconscientes est la matière du lien familial, un lien psychique qui dépasse la sphère organique. Mais au même titre que le sang redistribué par le cœur à tous les organes, s'il est vicié, véhicule le poison dans l'ensemble du corps, ce lien peut se faire le vecteur de contenus toxiques. Et de fait, Anne Loncan insiste sur l'équilibre fragile de ce système pourtant indispensable de liens intersubjectifs :

Pactes, contrats et autres accords nouent et lient les individus les uns aux autres, dans des appartenances communes, constituant un ancrage indispensable à leur structuration psychique et nécessaire à leurs échanges... Jusqu'à ce que certains événements réveillent ou révèlent des éléments oubliés ou cachés du passé, et les remettent sur la scène du groupe.¹

L'ensemble ainsi lié n'existe pas sans le lien mais c'est ce même lien versatile qui le rend vulnérable, en cela que les contenus refoulés d'un de ses membres, sous l'impulsion d'un événement traumatique, font retour dans le tout formé par le groupe. Ainsi « [...] les séparations, les morts, ainsi que les situations de rupture »², par le biais de ces alliances inconscientes qui transcendent les différents espaces psychiques, peuvent provoquer un retour du refoulé « dans la réalité psychique de l'ensemble et dans celle de chaque sujet »³. C'est donc via ce réseau de liens psychiques que se transmet le « sombre héritage », et que survient le « retour du refoulé » – que l'on a évoqués dans la partie précédente – sur la scène familiale ébranlée par les deuils ou les ruptures.

Les traumatismes s'héritent donc au même titre que les gènes. Certains événements génèrent des contenus psychiques qui s'inscrivent « en négatif »⁴, comme un double inquiétant, dans la transmission intergénérationnelle, où ils constituent le matériau d'un refoulé qui aboutit à la « formation de cryptes et de fantômes »⁵ ; spectres inconscients que des occurrences similaires sont susceptibles de ressusciter, par-delà les générations, au sein de la cellule familiale – et le choix

¹ Loncan, et al. p.33

² *Ibid.*, p.34

³ *Ibid.*, p.19

⁴ *Ibid.*, p.79

⁵ *Ibid.*

du terme, ici, est heureux, car il assure le lien entre ces processus psychiques et les fantômes archétypaux de l'épouvante. D'ailleurs les mêmes ressorts psychologiques – la réactualisation de contenus inconscients, anxiogènes, refoulés – sont à l'origine de l'expérience de l'inquiétant familial freudien ; et de fait, les alliances inconscientes semblent constituer le vecteur possible d'un retour du refoulé à l'échelle générationnelle, d'un *Unheimlich* collectif, familial. L'horreur d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* serait-elle alors l'allégorie de ces processus psychanalytiques, de ce refoulé qui fait retour sur la scène du groupe ? Les événements traumatiques subis par les familles de notre corpus semblent en effet à l'origine de l'horreur, mais au-delà de ce parallèle narratif, qu'est-ce qui soutient cette hypothèse ? René Kaës, à propos du refoulé qui peuple les « cryptes et fantômes » dont parle Anne Loncan, écrit qu'il

lie les générations, confond les psychés et les disjoint dans le même mouvement. Il les disjoint en raison de cette confusion même. Il fabrique l'ambiguïté du lien entre les générations.¹

On a identifié trois espaces psychiques, que les alliances inconscientes transcendent et traversent en tant qu'elles sont le vecteur de transmission de contenus psychiques ; mais cette perméabilité des espaces ne devient confusion que dans le cas d'un retour du refoulé. Comment ces notions théoriques et abstraites peuvent-elles s'illustrer à l'écran ? La notion d'espace, qui y est centrale, se révèle également omniprésente dans l'analyse des films de notre corpus. Et c'est ici que semble se situer le point d'impact de la théorie psychanalytique et de l'analyse filmique : le jeu sur les espaces – intermédiaires, confus – incarne-t-il dans les formes filmiques d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar* cette ambiguïté du lien familial que la psychanalyse théorise ?

2) Les espaces intermédiaires, allégorie du psychisme familial

L'idée d'une instrumentalisation de l'espace, au cinéma, au service de la représentation d'états ou de processus d'ordre psychologique n'est pas nouvelle. De fait, les lieux et les personnages qui les habitent sont, dans le genre fantastique plus encore qu'ailleurs, intimement liés ; au point même qu'ils se font souvent les miroirs de la psyché de leurs occupants. A ce propos, Robin Wood écrit ceci :

L'image de la « Maison terrible » provient d'une longue tradition de la culture américaine (et capitaliste occidentale). Traditionnellement, elle représente une extension ou un «

¹ Kaës, p.70

objectivation » des personnalités de ses habitants. [...] En dernier lieu, ce que la « maison terrible » (que ce soit dans *La chute de la maison Usher* de Poe, dans *Psychose*, dans *Mandingo* ou ici) signifie, c'est le poids mort du passé qui accable la vie de la nouvelle génération, le futur.¹

Cet isomorphisme entre l'espace filmique et l'espace psychologique des personnages offre, de toute évidence, un matériau symbolique et esthétique adéquat à l'expression filmique de ce « poids mort du passé » qui ressurgit dans les générations futures ; en un mot, au retour du refoulé. Le fait que la périphrase « maison hantée » s'avère être la traduction consacrée de l'expression « ein unheimliches Haus »² ne semble alors pas accidentel : la maison, le foyer se fait le lieu d'émergence de l'inquiétant, et l'incarnation spatiale de ces contenus refoulés dans la psyché de ses occupants. Quelles sont les formes esthétiques et de mise en scène qui, dans notre corpus, témoignent de ces mécanismes ?

Le cas d'*Hereditary* est, une fois de plus, particulièrement éloquent. S'il ne s'agit pas là d'un « film de maison hantée », sentier rebattu du cinéma d'épouvante, il réserve cependant à son espace principal – la maison – un traitement très riche du point de vue de l'analyse. De fait, la séquence d'ouverture, que l'on a déjà évoquée, non seulement souligne l'importance du foyer des Graham mais suggère également un jeu sur les espaces et les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Les premières images sont en effet tournées de l'intérieur de la maison, en montrant l'extérieur, mais se concentrent ensuite sur la maquette de ladite maison, vue d'abord de « l'extérieur », puis, par un raccord qui crée une mise en abyme, de « l'intérieur » : ce geste du cinéaste met d'emblée l'accent sur une dichotomie trouble entre l'intérieur et l'extérieur et un jeu sur l'imbrication ; enfin, il forme une boucle puisqu'il s'achève comme il a commencé : à l'intérieur de la maison³. Si on s'attardera davantage sur ces motifs dans la partie suivante, ils indiquent néanmoins que le traitement de l'espace sera ici significatif. Les maquettes d'Annie constituent des éléments symboliques essentiels et polysémiques sur lesquels on s'est déjà attardés et sur lesquels on reviendra ; il semble cependant pertinent de noter deux choses : d'abord, la réplique de la maison des Graham sert, à plusieurs reprises, à rediriger l'attention du spectateur et la tension dramatique vers le foyer. C'est le cas dans l'ouverture, bien évidemment, mais aussi après la séance de spiritisme [01:19:40] et après qu'Annie eut pulvérisé l'intégralité des miniatures de son atelier [01:24:00] – le script insiste sur ce point⁴. Ensuite, deux des œuvres réalisées par Annie représentent des maisons.

¹ Franck Lafond, *Cauchemars américains : fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Paris, Editions du Cefal, 2007, p.29

² Freud, empl. 646

³ Ce mouvement circulaire nous intéressera particulièrement dans la dernière partie.

⁴ Aster (script), p.87 : « all of the pieces have been destroyed. All except for one... The miniature of the Graham house »

Or à côté de la reproduction réaliste qui décore l'entrée, une création détone : elle est montrée juste avant la séance de spiritisme conduite par Annie afin de convoquer l'esprit de Charlie [01:13:45].



La maquette à étages d'Hereditary

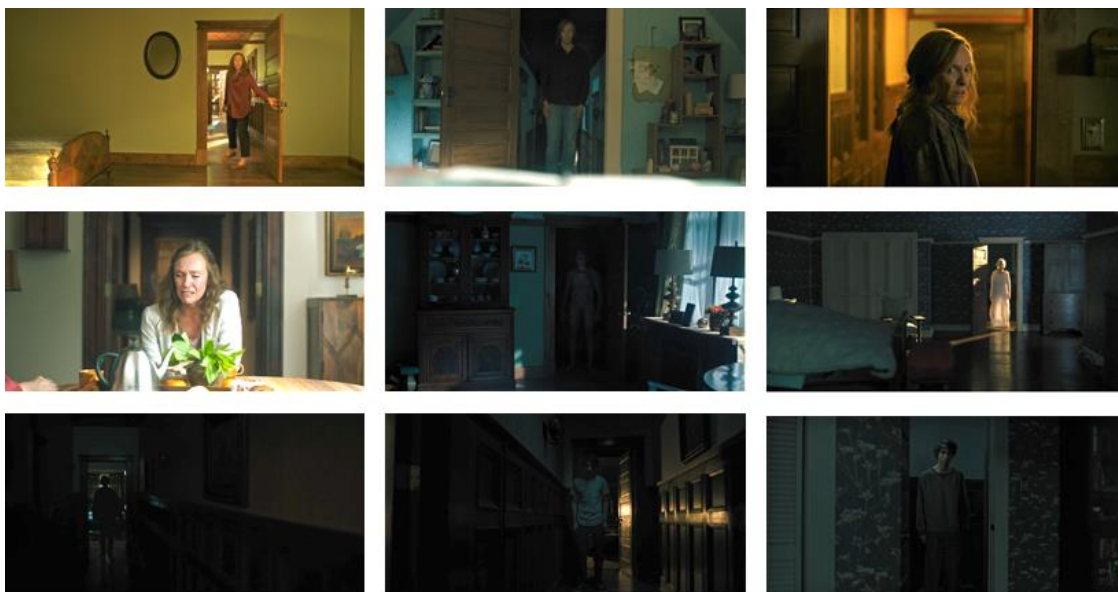
Il s'agit vraisemblablement d'une étrange bâtisse à étages, sombre et biscornue, surmontée d'un socle duquel émerge un petit pavillon propre. Alors que les protagonistes, sur la requête hystérique d'Annie, descendent l'escalier pour gagner le salon, la caméra s'enroule dans un mouvement en spirale autour de cette bizarre sculpture. La maisonnette s'érige sur plusieurs strates d'espace superposées, constituant une construction souterraine et sinueuse dont la surface ne laisse rien paraître... La structure dans son ensemble, me semble-t-il, pointe clairement vers la notion d'espaces psychiques et l'imagerie symbolique de l'inconscient.

Mais Ari Aster pousse plus loin le traitement de l'espace domestique dans *Hereditary*. On a mentionné dans la partie précédente les différents espaces – subjectifs, intersubjectifs, partagé – que les alliances inconscientes traversent et transcendent. Or René Kaës affirme que « sous l'effet du refoulement, du déni ou du rejet, certains contenus psychiques des sujets du lien sont exportés ou déposés dans l'espace du lien »¹. Ainsi, c'est sur cet espace psychique partagé – dans lequel se forment les contenus relatifs à la cellule familiale dans sa dimension groupale, et dans lequel est exporté, via les alliances inconscientes, le refoulé – qu'il me semble pertinent d'axer l'analyse. Car c'est également dans cet « appareil psychique familial », que Jean-Philippe Pierron qualifie d'« espace intermédiaire ternaire »², que ce refoulé fait retour à l'échelle familiale. Si l'on a établi que le traitement de l'espace se prête, dans le cinéma d'horreur, à la matérialisation de la psyché ; il semble que dans le cas précis de l'horreur familiale, la psyché concernée est familiale elle aussi. Alors la mise en scène, pour refléter les états et les processus à l'œuvre au sein de cet « appareil

¹ Kaës, p.7

² Pierron, p.6

psychique familial », devrait trouver un moyen d'expression privilégié dans le traitement d'espaces à l'image de cet appareil, c'est à dire intermédiaires. Or il s'avère que ces derniers abondent dans *Hereditary*, notamment via l'utilisation prolifique du sur-cadrage dans les plans tournés à l'intérieur de la maison : les personnages sont représentés entre deux espaces, dans un couloir, sur le seuil d'une pièce ou dans l'encadrement d'une porte.



Les espaces intermédiaires d'Hereditary

Incidentement, Sarah Talila Troubé postule que « l'expérience de l'inquiétante étrangeté surgit de manière privilégiée dans un espace d'entre-deux et d'équivoque »¹ : le lieu du *Unheimlich* en tant que retour du refoulé est, à l'instar du psychisme familial, intermédiaire. C'est dans cet espace (psychique) partagé, lieu de transmission et de résurgence de ce « sombre héritage », de ce « poids mort du passé », que se condense l'ambiguïté de la cellule familiale d'un point de vue psychanalytique ; et c'est dans le traitement de ces espaces (filmiques) intermédiaires que cette ambiguïté, il me semble, est retranscrite. Alberto Eiguer, figure éminente de la psychiatrie et de la psychanalyse française, a beaucoup axé ses réflexions sur les relations entre l'espace domestique et l'inconscient dans la famille, et il écrit à ce sujet que

certains lieux dans cet habitat fonctionnent comme des écrans à une solution de compromis ; ce sont les lieux où les contenus refoulés s'expriment. C'est le cas des couloirs² et des

¹ Troubé, p.3

² Il est difficile, ici, de ne pas convoquer le souvenir des interminables et labyrinthiques couloirs de l'Overlook Hotel, hanté par les spectres des fillettes assassinées.

paliers où éventuellement jaillissent des disputes. Partout où l'on circule dans la maison, les lieux de passage sont chargés d'une très grande tension [...]¹

Actualisant ainsi la relation entre les contenus inconscients et les espaces intermédiaires, et renforçant l'hypothèse d'un traitement de ces mêmes espaces dans le corpus comme allégorie du psychisme familial. On n'a jusqu'ici évoqué que des espaces intérieurs au foyer, mais il convient de rappeler que la cabane qui se trouve dans le jardin des Graham fait l'objet du tout premier plan du film ; et de fait, ne s'agit-il pas également d'un espace intermédiaire, pas tout à fait extérieur, mais séparé cependant de la maison ? Plus encore, ce premier plan fixe sur la cabane se charge de sens avec la séquence finale du film – qui se déroule à l'intérieur, s'investissant d'une portée prophétique rétroactive et convoquant une nouvelle fois ce motif circulaire sur lequel on reviendra – et indique ainsi l'importance symbolique potentielle du lieu. Et s'il est clair qu'*Hereditary* fournit le matériau principal de cette analyse, il semble cependant que la bergerie de *The Witch* puisse faire écho à la cabane des Graham. De fait, il s'agit d'un espace neutre en apparence, situé entre l'intérieur (la maison) et l'extérieur menaçant, hostile et interdit représenté par la forêt. Et pourtant, d'un point de vue strictement narratif, la bergerie est le lieu où réside la source du mal sous les traits du bouc, Black Phillip ; et c'est aussi là que les événements surnaturels et déterminants du dernier segment du film se produisent : l'apparition de la sorcière et l'« enlèvement » des jumeaux, la rencontre entre Thomasin et le diable ainsi que la signature du pacte.

Ainsi, il semble que le traitement des espaces intermédiaires ici coïncide avec la théorie psychanalytique groupale, en cela que la mise en scène – d'*Hereditary*, tout particulièrement – souligne l'existence et l'importance de ces entre-deux spatiaux, dont on sait désormais qu'ils sont propices à la matérialisation de contenus problématiques issus de l'appareil psychique familial. La « Maison Terrible » de la tradition gothique, à l'instar de l'Overlook de *The Shining* que l'on a déjà cité, fait d'un espace versatile et labyrinthique le miroir de la psyché de ses occupants, et la matrice de contenus refoulés personnels ou historiques, souvent sous la forme de spectres littéraires. Le foyer des Graham prolonge cette tradition mais, semble-t-il, affine son traitement de l'espace afin d'en faire le reflet de phénomènes spécifiques à la famille. L'apport des concepts psychanalytiques théorisés à ce sujet projette sa lumière sur les formes filmiques, faisant ainsi transparaître le canevas tracé par le thème englobant du lien familial. Ainsi de l'espace intermédiaire, qui constituait à mon sens un point de rencontre assez éloquent entre l'analyse filmique et la théorie psychanalytique.

Mais l'apport réciproque, par un traitement allégorique de l'espace, de ces deux champs de réflexion ne s'arrête pas là. L'appareil psychique familial, comme on l'a vu, est un lieu de

¹ André Ruffiot, et al. *La thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, 1990, p.105

transmission et de passage, via les alliances inconscientes ; or ces contenus psychiques, s'ils sont toxiques, entraînent une « confusion des psychés »¹, un lien ambigu, une transmission corrompue qui prend alors des allures de contamination. Quels sont les indices formels qui pointent vers cette notion de contamination ? Dans quelle mesure la confusion des espaces dans le corpus – dans *Hereditary*, dans *Midsommar*, mais aussi et surtout dans *The Witch* – peut-elle être interprétée comme une mise en scène de ce motif ?

3) La confusion des espaces : une mise en scène du motif de la contamination ?

Il y a quelque chose d'hostile dans le vocabulaire employé pour décrire les interactions entre les contenus refoulés et les espaces psychiques : Anne Loncan écrit qu'ils « s'immisce[nt] selon diverses modalités dans la psyché de l'enfant et dans l'ensemble de la famille. Ces expulsions et ces injections sont des agirs toxiques, des traumatismes, des dettes insolubles qui produisent des fantômes. »². Le choix de ce terme, « s'immiscer », suggère que l'espace fait l'objet d'une invasion sournoise, d'infiltrations inexorables et malveillantes, et met en jeu une forme de confusion entre l'intérieur et l'extérieur, dont les limites sont outrepassées par l'intrusion. Or n'est-ce pas là le sort que subit l'espace familial littéral, le foyer, d'*Hereditary* ? La mise en scène disperse dans le film plusieurs indices discrets, qui indiquent que les personnages ne sont pas seuls : les empreintes de pas dans le jardin, la condensation produite par le souffle d'une silhouette à peine visible en amorce, observant l'intérieur de la pièce... Jusqu'à un hard-cut succinct montrant la maison cernée d'individus fantomatiques.

¹ Kaës, p.70

² Loncan, et al. p.133



Les intrusions d'Hereditary

Autant de traces fugitives d'une présence insidieuse qui s'introduirait petit à petit dans l'espace circonscrit et sécurisant du foyer, jusqu'à l'envahir complètement : la menace s'immisce, dans la séquence finale, à l'intérieur de la maison. Ce mouvement intrusif incarne dans l'espace filmique le geste *Unheimlich*-ien qui remplace l'inquiétant au cœur du familier, et peut être compris comme une métaphore de la possession, qui d'ailleurs relève elle-même d'une forme de contamination démoniaque. *Midsommar* inverse ce mouvement de l'extérieur vers l'intérieur en projetant en quelque sorte l'intériorité de son personnage principal – le film ne se détache que très rarement du point de vue de Dani – sur son environnement extérieur. A ce titre, Ari Aster lui-même admet qu'il ne peut plus regarder son film sans percevoir la communauté, son histoire et ses traditions comme « des manifestations formelles de la volonté de Dani »¹.

Mais avec *Hereditary*, le réalisateur semble également se livrer – comme on l'a évoqué dans la partie précédente – à un jeu sur l'imbrication des espaces qui dépasse donc la confusion intérieur-extérieur générée par le motif de l'intrusion : la séquence d'ouverture, par le biais des maquettes, instaure un geste qui emboîte et confond les espaces intérieurs entre eux, suggérant ainsi l'idée d'un mal déjà-là, d'un empoisonnement héréditaire. Albert Ciccone, à propos de la transmission

¹ A24films (podcast) : « I can't watch the film anymore without seeing them as strictly manifestations of Dani's will »

psychique inconsciente, indique qu'elle repose sur une intériorisation par laquelle la « réalité événementielle », extérieure, des générations précédentes devient la « réalité psychique », intérieure, de leurs descendants : « ce qui s'impose aujourd'hui du dedans a été autrefois imposé du dehors »¹. Le traumatisme, le deuil, le manque vécu s'est introduit de l'extérieur dans la psyché, et ainsi survient de l'intérieur, à l'intérieur, de l'inconscient vers le conscient, dans la réalité psychique des héritiers du lien. La description que l'auteur, qui se base sur les travaux de Freud, fait de la transmission héréditaire une sorte d'intériorisation en chaîne, une mise en abyme des contenus psychiques qui engendre la répétition inéluctable des destins familiaux :

Freud insiste donc sur la répétition des expériences, des événements, des états psychiques, pour que ceux-ci imposent leur transmission. Il souligne à nouveau, par ailleurs, comment les événements de la réalité, vécus par le moi des sujets d'une génération, deviennent une « partie organique » de la vie psychique des générations ultérieures.²

Ces contenus sont intériorisés, intégrés au point de devenir « partie organique » de la psyché. Or les reproductions miniatures d'*Hereditary* et la manière dont elles sont utilisées dans l'ouverture ne constituent-elles pas une métaphore possible de la réplication et l'intériorisation d'événements traumatiques ? Pour poursuivre sur cette piste, il convient de citer les travaux de Ronald Laing, l'un des piliers fondateurs du mouvement antipsychiatrique. Il s'agit d'un courant qui émerge après-guerre et s'appuie sur la psychanalyse et l'œuvre de Lacan – bien qu'il se développera plus tard, à l'étranger, contre ou en dehors de la psychanalyse, et en France dans une rencontre entre l'antipsychiatrie et la psychanalyse³. Du côté anglo-saxon, l'influence de Donald Winnicott – dont David Cooper et Ronald Laing sont les disciples – est déterminante, et ces psychanalystes produisent un discours sur la famille conçue comme « mécanisme de production d'une psychose »⁴. Tony Williams, dont les travaux ont beaucoup inspiré notre recherche et qu'on a déjà cité, y fait brièvement référence⁵, à l'instar de René Kaës :

Un exemple d'une structure intersubjective réifiée par le pacte narcissique est la « famille » décrite par D. Laing (1969). Dans ce cas de figure, les « familles » internes de chacun doivent être strictement identiques, les places de chacun immuablement définies par cette « famille » commune et elles doivent coïncider avec le groupe familial. Dans ces conditions, tout ce

¹ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente : identification projective et fantasme de transmission*, Paris, Dunod, 1999, p.70

² *Ibid.*, p.72

³ Avec la création, par Maud Manonni, de l'école expérimentale Bonneuil.

⁴ Alain Vanier, « Psychanalyse et antipsychiatrie », *Topique*, n°88, 2004/3, p.5, [<https://www.cairn.info/revue-topique-2004-3-page-79.htm>] (page consultée le 27 avril 2020)

⁵ Williams, p.106 : « R. D. Laing, Aaron Esterston, and David Cooper suggest the role of the family in generating insanity »

qui survient du dedans de chacun est perçu et vécu comme venant du groupe, et réciproquement.¹

Quelle représentation plus littérale de cette « famille réifiée » que les figurines réalistes créées par Annie et les scènes immobiles, les événements figés qu'elles composent et reconstituent ? Et cette structure mentale « famille » théorisée par Ronald Laing vient enrichir d'un caractère « imbriqué » la représentation abstraite de l'association organique des espaces psychiques – comme parties d'un tout – que l'on a abordée dans le premier temps de cette seconde partie :

La famille est unie par l'intériorisation réciproque, effectuée par chacun (dont l'appartenance du groupe est signifiée précisément par cette famille intériorisée) de l'intériorisation de chacun des autres. [...] Il s'agit d'un ensemble d'éléments cloisonnés à l'intérieur duquel le moi se trouve uni à d'autres qui le portent en eux.²

Ainsi les représentations de la famille et de chacun de ses composants en tant que partie de l'ensemble qu'ils forment s'emboîtent comme des poupées russes, renforçant l'idée d'une mise en abyme et d'une confusion des espaces intérieurs-intérieurs psychiques dans le groupe familial. Et il me semble que l'on peut voir dans l'imbrication et l'enchevêtrement spatial à l'œuvre dans *Hereditary* – représenté ici par la bâtisse des Graham, conglomérat étrange dont le caractère composite est exacerbé dans l'une des affiches françaises du film – une expression formelle de cette idée. A cela, on pourrait ajouter que la relation d'indentification équivoque qui semble exister entre Dani et sa sœur suicidaire Terri, dans *Midsommar*, participe également de ce mouvement de confusion des psychés³.



Un aperçu de l'emboîtement des espaces d'Hereditary

¹ Kaës, p.66

² Ronald Laing, *La politique de la famille*, Paris, Stock, 1979, p.16

³ Une image très fugace [01:16:00], pendant le cauchemar de Dani, constitue l'un des seuls plans en caméra subjective du film qui ne semble pas représenter le point de vue du personnage principal. Il se déroule manifestement dans la maison familiale et représente la mère, debout dans l'encadrement d'une porte, le regard tourné vers la caméra. Bien qu'il puisse s'agir d'un souvenir de Dani, ce plan pourrait également introduire un point de vue ou un souvenir appartenant à Terri (qui vivait au domicile familial), comme une réminiscence traumatique, dans le rêve de Dani, attestant de la confusion identitaire entre les deux sœurs.

René Kaës écrit que « [...] les alliances inconscientes sont au cœur des processus et des modalités de la transmission psychique intergénérationnelle et transgénérationnelle parce qu'elles sont au principe des passages et des liens entre les espaces psychiques »¹, et on a évoqué les notions de transmission et de passage à plusieurs reprises. Du point de vue de la psychanalyse, les alliances inconscientes sont le matériau de la transmission psychique – vecteurs du passage – et l'appareil psychique familial, « ayant les caractéristiques d'un espace transionnel »², représente quant à lui l'espace du passage. Or du point de vue des formes filmiques, cette notion de passage se matérialise de manière très claire dans la mise en scène d'Ari Aster. La caméra accompagne d'un mouvement continu Peter et Charlie, lors de la soirée fatidique, d'une pièce à l'autre, et le phénomène se reproduit avec Annie, du couloir à son atelier. Plus tard, un lent travelling latéral parcourt l'intégralité du rez-de-chaussée désert des Graham ; et enfin, la séquence de la course poursuite finale entre Annie et Peter [01:53:05] comprend un passage continu similaire, abolissant les murs extérieurs de la maison, à travers le couloir du premier étage.



Les « passages » d'Hereditary

Dans *Midsommar*, ce phénomène³ se produit également à deux reprises : Dani est transportée non pas seulement d'une pièce à l'autre mais d'un point spatio-temporel à un autre, dans un mouvement de rotation fluide et à l'aide d'un raccord qui n'est pas sans rappeler celui de l'ouverture d'*Hereditary* ; et le passage de Christian se fait d'une pièce à une autre – quasi identique à la première – plus tard dans le film.

¹ Kaës, p.159

² Pierron, p.6

³ L'idée de « passage » incarnée ici dans le geste continu du cinéaste rappelle également le « passage » de *Rosemary's Baby*, littéral et secret, aménagé entre l'appartement du couple et celui de leurs voisins.



Les « passages » de Midsommar

The Witch, comme on l'a souligné dans la première partie, fait le choix d'un air « lesté ou trouble »¹ qui induit une confusion des limites, des contours, et entraîne une sensation de perte des repères spatiotemporels. Ainsi, plutôt que d'imbriquer les espaces ou d'illustrer un passage de l'un à l'autre, Robert Eggers confond les espaces dans une contamination généralisée qui, semble-t-il, passe par cet air corrompu et chargé d'une menace omniprésente. Saige Walton, dans l'article que l'on a déjà cité à plusieurs reprises, note qu'« ici le surnaturel se meut dans et en dehors du champ, et est aussi dépeint en tant qu'il se déplace d'un personnage à l'autre, entre les animaux, les objets et l'environnement »². S'il y est moins l'instrument d'une allégorie des relations et des phénomènes propres à certains espaces psychiques, le traitement de l'espace dans *The Witch* demeure cependant particulier et significatif : il est indifférencié, ne connaît aucune circonscription, se faisant ainsi le lieu d'une libre circulation du mal. Les dynamiques mettant en jeu les notions d'intérieur et d'extérieur – et par extension, d'intermédiaire et d'intérieur-intérieur – dont on a analysé les différentes instances dans le corpus sont condensées dans l'atmosphère contagieuse que Robert Eggers inocule à son film : « tout comme l'air n'a pas 'd'intérieur et d'extérieur', sa représentation de l'horreur voyage entre l'intérieur et l'extérieur de différents êtres »³. C'est ici que le motif de la contamination, semble-t-il, est le plus littéralement illustré ; et de fait, « dans le folklore médiéval, il est dit que la sorcière contamine jusqu'à l'air, la terre et l'eau qui l'entourent »⁴. L'horreur de *The Witch* en tant qu'influence toxique de la sorcière, au même titre que les contenus refoulés qui

¹ Walton, p.14 : « In weighted or clouded air, lines lose their edges. Visual and spatial certitude is also lost. Clouded air makes for the 'undoing of place and spatial differentiation', transforming the earthly into the ethereal and the airborne »

² *Ibid.*, p.2 : « The supernatural moves in and out of visibility here and is also shown as moving between different human characters, animals, objects and the environment »

³ *Ibid.*, p.16 : « just as air does not have an 'inside and outside', so too does his depiction of horror move between the inside and outside of different beings »

⁴ *Ibid.*, p.3 : « In medieval folklore, the witch is said to contaminate the very air, earth and water that surrounds her »

bouleversent la dichotomie des différents espaces psychiques et « contaminent » ainsi le groupe familial, « prend possession d'espaces entiers », « elle traverse et imprègne les cadres extérieurs et intérieurs du film »¹.



L'air « lesté » et contaminé de The Witch

Dans sa thèse *Blood beliefs in early modern Europe*, Francesca Matteoni propose une perspective anthropologique sur la symbolique du sang et ses évolutions durant cette période en Europe ; et à ce sujet, elle écrit notamment qu'au cours des XVII et XVIIIème siècles, il était communément admis que

Les esprits et le sang, corrompus par les fantasmes et les sentiments, produisaient des vapeurs et des exhalations qui affectaient le bien-être de la personne dans son ensemble. A travers les pores et les ouvertures du corps, elles pouvaient également se propager dans l'environnement extérieur.²

¹ *Ibid.*, p.17 : « horror possesses entire spaces. It flows through and suffuses the film's exterior and interior locales »

² Francesca Matteoni, *Blood beliefs in early modern Europe*, Thèse de doctorat à l'université d'Hertfordshire, (Angleterre), 2009, p.127 : « spirits and blood, corrupted by fantasies and feelings, produced vapours and exhalations which affected the whole welfare of the person. Through the pores and the openings in the body they also could spread to the external environment » [https://www.academia.edu/1053637/Blood_Beliefs_in_Early_Modern_Europe]

L'ancrage historique de *The Witch* dans le deuxième tiers du XVII^{ème} siècle, qui correspond à l'établissement des puritains anglais dans la baie du Massachussetts et constitue les prémises de la célèbre chasse aux sorcières, est assez clairement établi ; tout porte donc à croire que les considérations scientifiques exposées par Francesca Matteoni sont contemporaines de la temporalité historique du film de Robert Eggers. Et le vocabulaire aérien – « vapeurs », « exhalations » – employé ici indique que selon ces croyances, le sang était très lié à l'air, sa corruption pouvant engendrer une contamination de l'atmosphère environnante. Se pourrait-il alors que la contamination à l'œuvre dans *The Witch*, dont on vient d'ébaucher l'un des nombreux aspects, puisse témoigner elle aussi d'une hérédité empoisonnée, via la métaphore de ce sang que l'on partage en famille ?

Après s'être intéressés aux modalités de la transmission psychique intergénérationnelle et familiale et au traitement de l'espace dans le corpus comme allégorie de ce lien équivoque, il convient de faire retour sur la famille comme unité « de sang, de gène »¹ : par quels moyens la nature du lien est-elle illustrée et remise en question dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* ? L'hérédité naturelle, les liens du sang, déploient dans le corpus des éléments symboliques et métaphoriques qui prolongent et alimentent le motif de la contamination et, sous l'éclairage de l'anthropologie et de la psychanalyse, soulignent encore davantage la dimension ambivalente de l'héritage familial.

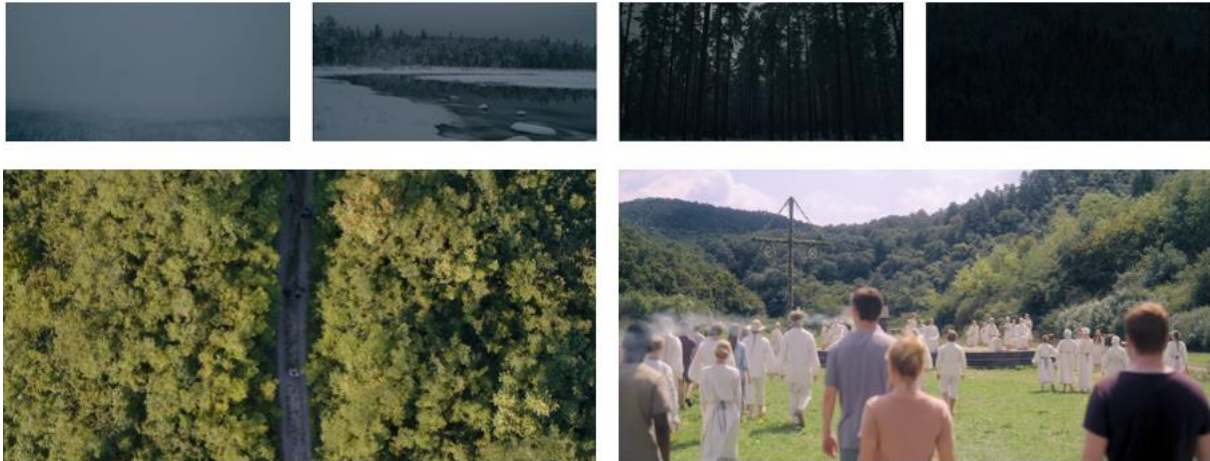
2) LIEN NATUREL, NATURE DU LIEN: VERS LA REMISE EN QUESTION D'UN HÉRITAGE CORROMPU

1) **Le traitement de la nature comme force ambivalente**

La nature tient un rôle important dans *The Witch* et *Midsommar*, comme en attestent leurs séquences d'ouverture respectives. Par quels moyens les deux films composent-ils une représentation ambivalente de la nature ? Comment le traitement de la nature s'articule-t-il à notre réflexion, dans quelle mesure vient-il enrichir la dimension symbolique des films et de leurs enjeux ? Dans *Midsommar*, des plans fixes de paysages hivernaux, immenses et immobiles, succèdent directement à la fresque que l'on a longuement examinée dans la première partie : aux lacs gelés succèdent les forêts de pins, de plus en plus denses et sombres, dont la majesté n'est pas dénuée d'une dimension inhospitalière voire menaçante. D'emblée, la nature y est filmée pour elle-même,

¹ Pierron, p.4

comme un personnage à part entière ; et rapidement, elle révèle l'ampleur de ses contrastes, lorsqu'aux paysages enneigés de l'ouverture viennent faire écho les étendues luxuriantes et ensoleillées qui accueillent les personnages à leur arrivée.



La nature ambivalente de Midsommar

De la même manière, *The Witch* s'ouvre sur la question de William : « what went we out into this wilderness to find ? »¹. Ensuite, l'exil des personnages, acté par leur communauté dans cette première séquence, les pousse à s'aventurer seuls dans ces étendues vierges de toute trace humaine : la scène [00:02:50] montre les portes de la colonie se refermant sur la famille, puis « le cadrage archaïque de Jarin Blaschke – le plus haut et plus étroit ratio 1.66:1 – capture ces âmes solitaires s'enfonçant inexorablement en terres inconnues »², leur maigre charrette reculant dans le champ et dans la verdure jusqu'à être pratiquement invisible. Ce geste de mise en scène souligne d'emblée la petitesse et la fragilité des personnages au milieu de cette nature écrasante et envahissante ; d'ailleurs, le directeur de la photographie Jarin Blaschke, interviewé pour le site IndieWire, confirme cette intention :

On a composé les plans de manière à ce que les personnages paraissent diminués dans le cadrage, comparés aux arbres. On a principalement utilisé le ratio 1.66:1 car on voulait un cadrage aux dimensions classiques et intemporelles, mais la hauteur ajoutée de ce ratio est aussi ce qui permettait ces arbres surplombant les personnages de façon menaçante.³

¹ « que sommes-nous venus chercher dans cette région sauvage ? »

² Kermode : « cinematothographer Jarin Blaschke's archaic framing – the taller, narrower 1.66:1 ratio – captures these lonely souls receding inexorably into alien lands »

³ Chris O'Falt, « How Director Robert Eggers and DP Jarin Blaschke Created the Look of 'The Witch' », IndieWire, 2 mars 2016 : « We composed shots making characters diminutive in frame compared to the trees. We mostly used the 1.66:1 aspect ratio because we wanted a classic, timeless frame size, but the extra height of the aspect ratio also

Le voyage de la famille est entrecoupé d'un plan fixe où, comme dans *Midsommar*, le paysage dépeuplé se suffit à lui-même ; et les cordes dissonantes qui accompagnent les séquences renforcent la dimension inquiétante de cet exil. Lorsqu'ils arrivent enfin sur leur lieu de résidence, les personnages sont filmés, minuscules et vulnérables, faisant face au mur végétal de la forêt [00:04:00]. Cette scène est très révélatrice de la dimension profondément ambivalente et des différents « costumes » allégoriques que revêt la nature dans *The Witch* : la famille est représentée alignée, au même titre que les arbres auxquels ils font face, dans une posture qui – à nouveau¹ – évoque à la fois la confrontation et la symétrie ; ce qui suggère sur le plan littéral que la nature est dotée d'une force démesurée contre laquelle ils vont devoir lutter et, sur le plan symbolique, qu'il s'agit là d'une « nature » ambivalente qui est peut-être tout intérieure. Tony Williams, à propos des travaux de l'écrivain Nathaniel Hawthorne, affirme qu'ils véhiculent « une vision puritaine de la nature en tant que terre d'un inconscient terrible où se réalisent, avec des conséquences tragiques, les obscures puissances humaines »² ; et de fait, le traitement de la nature dans cette séquence et, on le verra, dans *The Witch* en général semble lié à l'expression de cet héritage corrompu – primitif, religieux mais aussi et surtout familial et inconscient – qui nous intéresse ici. A mesure que le lent zoom exclu la famille du cadre, Robert Eggers et Jarin Blaschke laissent la végétation l'envahir presque intégralement, tout comme elle « avalait » les personnages dans la séquence précédente.



Le traitement de la nature dans l'ouverture de The Witch

allowed us to let the trees loom over the characters » [<https://www.indiewire.com/2016/03/how-director-robert-eggers-and-dp-jarin-blaschke-created-the-look-of-the-witch-61934/>] (page consultée le 28 avril 2020)

¹ Cette scène et celle qui, plus tôt, mettait la famille face au tribunal religieux ont des compositions similaires ; la mise en scène semble indiquer ici que l'héritage remis en question ici est polymorphe : religieux et naturel, deux aspects qui sont « englobés » en quelque sorte par la cellule familiale.

² Williams, p.188 : « a puritan image of the wilderness as the land of terrible unconscious, in which the dark powers of man impress themselves in reality with tragic consequences »

La séquence mettant en scène l'arrivée des personnages de *Midsommar* à Hälsingland [00:24:14] pose le contexte naturel et luxuriant dans lequel va se placer l'action, et l'introduit d'une manière pareillement ambivalente : une caméra aérienne suit la voiture solitaire qui évolue sur une route cernée de verdure, sous un ciel bas et couvert. Le geste n'est pas sans rappeler celui de l'ouverture de *The Shining* – auquel il a été maintes fois fait référence – et s'accompagne également d'une ambiance sonore vibrante et gutturale qui, bien que plus discrète, fait planer un sentiment de désastre imminent sur la séquence. Le plan aérien effectue un mouvement de renversement au-dessus du véhicule, filmé brièvement de face, à l'envers, suivi d'un point de vue « subjectif » et toujours renversé dudit véhicule, évoluant désormais entre deux murs de végétation. Si on reviendra sur cette inversion – dans le cadre d'une analyse du motif dans le corpus, au cours de la troisième partie – il semble cependant pertinent de noter qu'il participe de l'atmosphère inquiétante qui nimbe ce voyage de plus en plus isolant et dépaysant au cœur de la nature. La manière dont, après avoir franchi la banderole symbolisant leur arrivée, la caméra oscille avant de retrouver son équilibre retranscrit l'isolement et la confusion géographique des lieux en brouillant les repères spatiaux du spectateur. Or le voyage des personnages ne s'achève pas là, et la séquence [00:33:35] qui prolonge leur périple jusqu'à la communauté Harga est à la fois similaire et antagonique : un plan aérien s'enroule sur lui-même pour suivre les circonvolutions du chemin sur lequel les silhouettes minuscules évoluent désormais. Ce chemin est remplacé par un sentier, à peine visible dans la forêt, sur lequel on les distingue de plus en plus difficilement, jusqu'à ce qu'ils soient entièrement dissimulés par la végétation environnante. Si cette séquence, à l'instar de la précédente, accentue l'isolement des personnages au sein d'une nature envahissante, elle s'en distingue radicalement par son ambiance sonore mélodieuse et féérique, accompagnée d'une lumière chaude et du chant des oiseaux ; ces deux séquences, de fait, livrent des représentations contrastées de la nature et soulignent ainsi son ambivalence. Plus encore, sa dimension envahissante, qui est également suggérée dans l'ouverture de *The Witch*, s'accroît et s'actualise par des intrusions d'éléments naturels menaçant l'intégrité physique de Dani ; tout se passe comme si l'espace faisait l'objet d'une invasion croissante par la nature, jusqu'à la contamination des corps – ce qui rappelle les assauts et les intrusions extérieures subies par les espaces intérieurs d'*Hereditary*.



La nature envahissante de Midsommar

Les personnages sont envahis par leur environnement, et assimilés jusqu'à l'hybridation : les corps humains prennent des formes végétales et, à l'inverse, la nature prend des formes humaines. Alors que Dani est portée en triomphe par les membres de la communauté, les branchages de la forêt composent, en arrière-plan, le masque primitif d'un visage. Très vite cependant, ces assimilations réciproques prennent un tour macabre : une jambe humaine émerge du sol comme une plante, les cadavres décorés de fleurs, de fruits et de branchages composent des hybrides grotesques et morbides – qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les assemblages étranges de Charlie, faits de fragments d'objets et d'animaux morts – qui témoignent de la puissance ambivalente de cette nature endémique.



Les hybridités morbides de Midsommar

La contamination mortifère de *The Witch*, on l'a vu, passe par l'association de la nature et de la sorcière, qui repose principalement sur le son : aux chœurs stridents qui accompagnent les plans de la forêt s'ajoutent les craquements des branchages qui trahissent sa présence ou annoncent son apparition. Comme l'écrit Saige Walton, l'utilisation troublante du son « indique une autre présence qui réside 'dans' la nature sauvage de la Nouvelle-Angleterre »¹ ; plus encore, la tanière de

¹ Walton, p.14 : « hint at another presence that is "in" the New-England wilderness »

la sorcière – qui est montrée dans la séquence de la rencontre avec Caleb [00:40:29] – se distingue à peine de la végétation environnante, comme si cette dernière résidait « dans » la nature et émergeait de la terre elle-même. Et si on a évoqué l'expression du motif de la contamination dans le traitement de l'air, il est clair que l'empoisonnement de et par la nature participe également de ce motif : les productions des animaux sont corrompues, Caleb régurgite un fruit pourri avant d'expirer, l'influence mortifère de cet environnement associé à la sorcière s'insinue dans la cellule familiale.



La nature mortifère de The Witch

Cette contamination délétère, rappelons-le, a tout d'abord corrompu le maïs, dont les représentations prophétiques sont omniprésentes, entraînant la pauvreté et la famine pour la famille déjà fragilisée par le deuil, et la précipitant ainsi vers son destin funeste. Mais outre l'intervention assez explicite d'entités surnaturelles dans ce processus d'empoisonnement, le film laisse ouverte la possibilité d'une intoxication familiale toute naturelle via un parasite infectant le maïs et comparable à l'ergot du seigle, dont on connaît les propriétés hallucinogènes – piste interprétative qui justifierait les représentations répétées de ces épis pourrissants suspendus partout à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Par ailleurs, *Midsommar* comprend également son lot d'empoisonnements littéraux, de l'intoxication de la famille de Dani à l'usage de plantes psychotropes. Faire ainsi des membres de la famille les victimes plus ou moins directes d'une contamination littérale ou symbolique de la nature subvertit l'imagerie qui lui est d'ordinaire associée : cette source de vie devient le vecteur d'une influence mortifère et se charge d'ambivalence.

Ainsi, le parallèle thématique et symbolique entre l'héritage ambigu inhérent à la filiation – au sens historique comme familial – et la nature semble confirmé, dans *The Witch* et *Midsommar*, par le traitement esthétique et de mise en scène dont elle fait l'objet. Cette dernière est ici représentée comme une force ambivalente, dont le caractère envahissant et les desseins macabres alimentent le motif de la contamination qui traverse le corpus et allégorise l'ambiguïté du lien familial. Or il semble que la figure de la mère, qui entretient une relation symbolique intime avec la nature, vienne

compléter et consolider cette articulation entre les formes filmiques et la remise en question du « lien naturel » ; de fait, les instances maternelles incarnées par Ellen, Annie et Katherine témoignent d'une duplicité sur laquelle la théorie psychanalytique, conjointement à la perspective anthropologique sur la figure de la sorcière, projettent un éclairage intéressant. En quoi la figure de la mère dans *Hereditary* et *The Witch* fait-elle l'objet d'un portrait paradoxal ? Et dans quelle mesure cette figure double participe-t-elle ici à la remise en question d'un héritage corrompu ?

2) La figure double de la mère

Alors qu'il constate l'état catastrophique de sa récolte, le patriarche William assure à son cadet, Caleb, « we will conquer this wilderness, it will not consume us »¹ [00:13:10] ; et le choix du verbe « to consume » dans cette déclaration prophétique me semble particulièrement pertinent : entre autres définitions, il signifie consommer, dévorer, ou même absorber. Dans son mémoire, Elisabeth Barksdale fait usage du même verbe, affirmant que « la sorcière est définie comme la “mère malveillante”, car elle consomme alors que la mère produit »². Il semble alors permis d'établir un lien qui passe par la figure de la sorcière, entre la nature bienfaisante et prolifique associée à l'archétype maternel, l'alter ego mortifère et contaminant témoignant de son ambivalence (qui constitue le sujet de la partie précédente), et une représentation de la mère qui est pareillement double. Tout d'abord, notons que la psychanalyste Mélanie Klein a décelé dans la psyché du très jeune enfant – voire du nourrisson – une ambivalence radicale de l'imaginaire maternel, qui en fait une figure fondamentalement dédoublée ; ainsi que l'écrit Michele Stephen dans son article « Witchcraft, Grief, and the Ambivalence of Emotions » :

Au centre des théories de Klein (1963, 1975, 1988) se trouve la puissante ambivalence qui envahit la relation du nourrisson à son premier objet d'amour, la mère. Cette ambivalence engendre une séparation des représentations mentales entre une « bonne » et une « mauvaise » mère.³

¹ « Nous conquerrons cette nature sauvage, elle ne nous consommera pas »

² Barksdale, p.36 : « The witch is defined as the “malevolent mother”, because she consumes while the mother produces »

³ Michele Stephen, « Witchcraft, Grief, and the Ambivalence of Emotions », *American Ethnologist*, vol. 26, n°3, AUGUST 1999, p.14 : « Central to Klein's (1963, 1975, 1988) theories is the powerful ambivalence pervading the infant's relationship to its first love object, the mother. This ambivalence gives rise to a split into mental representations of a “good” and a “bad” mother » [<https://www.jstor.org/stable/6474444>] (page consultée le 14 janvier 2020)

Ainsi, la psychanalyse compose une représentation dédoublée de la mère en elle-même, indépendamment de toute association avec la figure de la sorcière, enracinée dans la petite enfance ; et il s'agit là d'un portrait ambivalent dont *Hereditary* semble témoigner dès les premières minutes du film : on a déjà mentionné dans la première partie le discours prononcé par Annie [00:03:53] à l'occasion des funérailles de sa mère, et la manière dont il esquisse les contours d'un personnage contrasté. A mesure que le film avance, plusieurs indices viennent confirmer et renforcer ce portrait d'Ellen Leigh ; si la duplicité de ce personnage en tant que tel et en tant que mère est flagrante et assumée, il semble également qu'on en trouve des échos plus ténus dans le personnage d'Annie et ses relations avec ses propres enfants.

D'abord, lors du premier groupe de soutien auquel Annie participe [00:19:28], il est fait mention du passé tourmenté de sa famille, du bagage pathologique de tous ses membres et des rapports ambigus entre son frère Charles et Ellen : « we were pretty much estranged before that »¹, « then my older brother - he was schizophrenic - and when he was sixteen, he hanged himself in my mom's bedroom. Of course his suicide note blamed her. Accusing her of putting people inside of him »², « we weren't talking before that – or we were and then we weren't and then we were - she was completely manipulative »³, « Not that she was even my mom at the end »⁴. Plus tard [00:52:36], elle raconte lors de sa visite à Joan cette crise de somnambulisme⁵ à laquelle elle attribue l'hostilité rentrée dont Peter fait preuve à son égard.

Or ces éléments relativement subtils disséminés dans le récit convergent lors de deux séquences qui, à mon sens, actualisent le dédoublement jusqu'ici latent d'Annie : il s'agit de la séquence du dîner [00:56:07] et de celle du cauchemar [01:09:00], au cours desquelles elle déclare à Peter « I'm your *mother* ! »⁶, puis, dans une réminiscence onirique de sa tentative d'infanticide, « I never wanted to be your mother »⁷. Ces propos paradoxaux font indubitablement écho à ceux du réalisateur – qui déclarait lors d'une interview destinée à la promotion du film, et au sujet des miniatures dans *Hereditary* : « C'est une réplique de l'original. C'est la chose, mais pas vraiment. C'est

¹ Aster (script), p.22 : « on s'était beaucoup éloignées avant ça »

² *Ibid.*, p.22-23 : « et ensuite mon grand frère – il était schizophrène – et quand il avait seize ans il s'est pendu dans la chambre de ma mère. Evidemment, sa note de suicide mettait la faute sur elle. Il l'accusait de mettre des gens à l'intérieur de lui »

³ *Ibid.*, p.23 : « on ne parlait pas avant ça – ou plutôt on se parlait, puis on ne se parlait plus, puis on se parlait à nouveau – elle était très manipulatrice »

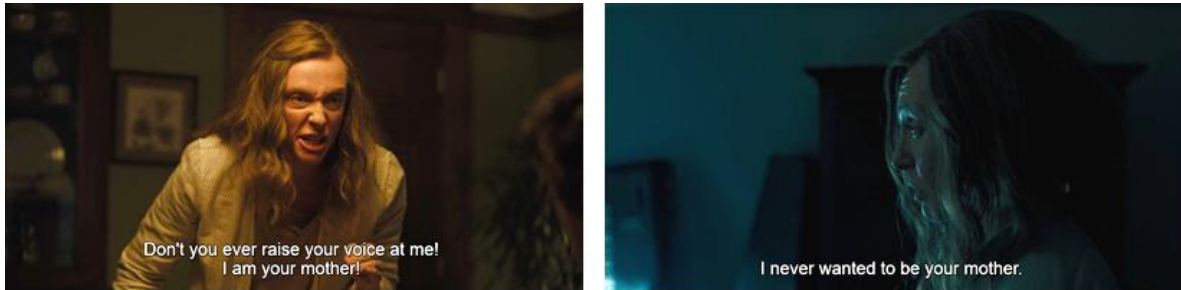
⁴ *Ibid.* : « même si on ne peut pas vraiment dire que c'était vraiment ma mère à la fin »

⁵ On a abordé le sujet dans la partie consacrée à l'analyse des scènes de classe.

⁶ Aster (script), p.59 : « je suis ta *mère* ! »

⁷ *Ibid.*, p.83 : « je n'ai jamais voulu être ta mère »

ta mère, mais ce n'est pas ta mère »¹ – et achèvent ainsi d'établir la duplicité du personnage et de la figure maternelle qu'elle représente.



La duplicité de la figure maternelle dans Hereditary

Dans son article, Michele Stephen détaille les modalités de la relation que Mélanie Klein établit entre « le deuil, la sorcellerie, et l'imgo maternel »² : la psychanalyste postule que le décès d'un membre de la famille réactive les craintes infantiles qui sont à l'origine de la séparation de la représentation de la mère en ces « deux figures radicalement opposées »³ que l'on a évoquées plus haut. Car l'expérience du deuil chez l'adulte, selon Klein, équivaut sur le plan inconscient à la perte de tous les bons « objets internes », à commencer par ce premier objet d'amour qu'est la mère ; et c'est ainsi que la bonne mère cède la place à la mauvaise, « cet imago maternel dévorant et destructeur »⁴ ressuscité dans la sphère inconsciente du sujet aux prises avec la perte de l'être cher. Or, on l'a vu, les familles de notre corpus sont toutes confrontées à des afflictions tragiques – les mêmes qui font remonter les contenus refoulés à la surface de la psyché de chacun et du groupe ; des deuils impossibles qui, semble-t-il, exacerbent l'ambivalence des figures maternelles d'*Hereditary* et *The Witch*. Et Michele Stephen affirme que c'est dans ce contexte expérientiel et dans la résurgence de cet imago maternel destructeur qu'il faut chercher l'origine de la sorcière en tant que représentation : « je suggère que c'est là, dans les peurs inconscientes provoquées par le deuil et la perte chez l'adulte, que les racines profondes de l'image culturelle de la sorcière peuvent être retracées »⁵.

Et de fait, au sujet du folklore prémoderne qui fait le matériau de *The Witch*, Robert Eggers

¹ Michael Koresky, « Interview : Ari Aster », Film Comment, 1er mai 2018 : « It's a replica of the real thing. It is the thing, but it's not the thing. That is your mother, but it's not your mother » [https://www.filmcomment.com/blog/interview-ari-aster/] (page consultée le 1^{er} mai 2020)

² Stephen, p.3 : « Klein and the relationship between bereavement, witchcraft, and the mother imago »

³ *Ibid.* : « two radically opposed figures »

⁴ *Ibid.* : « this devouring, destructive mother imago »

⁵ *Ibid.*, p. 15 : « it is here, I suggest, in the unconscious fears provoked by adult grief and loss that the deep roots of the cultural image of the witch can be traced »

fait remarquer que « les sorcières étaient considérées comme des anti-mères »¹ ; et à ce titre, j'aimerais ajouter qu'elles représentent, toujours selon Michele Stephen, « l'exact opposé des bonnes valeurs de la société »², et sont ainsi associées métaphoriquement à un phénomène d'inversion plus large – mais on reviendra dans la troisième partie sur les différentes incarnations de ce geste d'inversion, dont on a déjà relevé certaines occurrences formelles dans le corpus. Mais cette relation antagonique qui semble exister entre la figure maternelle et l'image culturelle de la sorcière révèle également une parenté intime entre elles : la perspective anthropologique, comme on vient de le voir, permet de supposer que la seconde émerge de l'ambivalence des représentations de la première, telles que théorisées par la psychanalyse. Mais plus encore, les deux se rencontrent et s'articulent autour de la lactation et de l'allaitement tels qu'ils étaient envisagés au début de l'ère moderne ; et cette articulation théorique, me semble-t-il, est retranscrite à l'écran dans *Hereditary* et *The Witch*. Francesca Matteoni écrit à ce sujet que

La mère elle-même était investie d'un pouvoir alarmant : en nourrissant l'enfant à naître, elle l'affectait également par les propriétés de son imagination, véhiculées par le sang, et qui pouvaient être aussi bien négatives que positives. Également, après la naissance, l'interdépendance du nourrisson et de la mère était caractérisée par le processus de lactation, [...] dont le lait était considéré comme un substrat du sang, transporté de la matrice au sein.³

Ainsi, la transmission et l'influence de la mère à l'enfant telle qu'elle était appréhendée à l'époque est investie d'une portée qui dépasse la stricte parenté génétique. Quels en sont les expressions dans les films ? D'abord, la réflexion sur la filiation qui traverse *Hereditary* est clairement axée sur une transmission maternelle ; et à ce titre, il me semble que la ressemblance entre Annie et Ellen, soulignée à plusieurs reprises dans le film, témoigne en quelque sorte de ce lien ambivalent qui les unit – le fait, par ailleurs, qu'elles soient toutes deux somnambules (il s'agit d'un des symptômes du désordre dissociatif de l'identité dont souffrait Ellen) indique qu'Annie pourrait être la victime inconsciente des mêmes afflictions que sa mère. Dans l'une des maquettes [00:28:53], Ellen est représentée debout, en chemise en nuit, sur le seuil de la chambre conjugale, image sur laquelle la confession d'Annie à Joan⁴ projette un éclairage rétroactif. Ensuite, le fait que

¹ YouTube, Vice Talks Films, S1 / E24, « Robert Eggers on *The Witch* – Familial trauma and the supernatural » : « the witches were the anti-mothers »

² Stephen, p.16 : « the witch is the very opposite of the right values of society »

³ Matteoni, p.161 : « the mother herself was full of alarming power : feeding the future being she was also affecting it with the qualities of her imagination, running through the blood, which could be either negative or positive. Also, after the birth, the interdependence of the newborn child and the mother was characterized by the lactation process, in which, as we have seen, milk was thought to be a refined blood that was conveyed from the womb to the breast »

⁴ Aster (script), p.53 : « I sleepwalk »

l'allaitement de Charlie a été assuré par Ellen, sa grand-mère, est évoqué très tôt dans le film¹, illustré par une maquette, et reconvoqué par une photographie.



L'évocation de l'allaitement dans Hereditary

Or il s'avère que les croyances populaires attribuaient à la sorcière son propre processus de lactation corrompu, qui lui permettait de nourrir de son sang ses « familiers »², ces entités surnaturelles qui lui étaient communément associées et auxquelles on a fait référence dans la première partie :

Lors du célèbre procès de St. Osyth, Essex, en 1582, on trouve la première description d'un familier tétant, qui atteste d'un contact direct entre la sorcière et l'esprit. Le jeune Thomas Rabbet témoigna du fait que sa mère, Ursula Kemp, avait quatre familiers, [...] qui « durant la nuit viendraient à elle, et suceraient du sang sur ses bras et d'autres endroits de son corps ».³

La préférence d'Ellen, dont on connaît les tendances occultes, pour Charlie et le fait qu'elle eut insisté pour la nourrir elle-même pourrait, tout en alimentant la métaphore sur la transmission maternelle toxique, faire référence à cette croyance populaire. Et la formulation choisie par Annie pour décrire l'attitude de sa mère vis-à-vis de sa cadette – qu'elle avoue lui avoir « donnée » – renforce cette intuition : « I didn't let her near me when I had my first – my son – which is why I gave her my daughter, who she immediately stabbed her hooks into »⁴ ; cette expression est difficilement traduisible en français mais signifie exercer un contrôle, une emprise sur une personne

¹ *Ibid.*, p.10 : « even when you were a little baby, she wouldn't let me feed you because she needed to feed you. It drove me crazy »

² Wikipédia : Familiar.

³ Matteoni, p.155 : « at the famous trial at St.Osyth in Essex during 1582, we find the first account of a sucking familiar, that shows a direct contact between the witch and the spirit. The eight- year- old Thomas Rabbet testified that his mother, Ursula Kemp, had four familiars, [...] which, “in the night-time will come to his mother and suck blood of her upon her arms and other places of her body” »

⁴ Aster (script), p.23 : « je ne l'ai pas laissée m'approcher quand j'ai eu mon premier – mon fils – et c'est pour ça que je lui ai donné ma fille, dans laquelle elle a immédiatement planté ses griffes »

ou un objet, tout en entretenant des motivations cachées à son égard¹.

Au-delà de ces corrélations discrètes qu'il est permis de distinguer dans les formes et la narration d'*Hereditary*, Robert Eggers, quant à lui, convoque explicitement ces références dans *The Witch*. Une scène brève, très tôt dans le film [00:05:10], montre Katherine allaitant le nourrisson Samuel avec douceur, composant ainsi une image archétypale de la maternité ; et plus tard [00:44:45], cette imagerie semble de nouveau convoquée par un plan de la mère étreignant les jumeaux dans un geste rassurant et protecteur. Or la séquence du cauchemar [01:10:52], qui est alternée avec celle de l'intrusion de la sorcière dans la bergerie, renverse ces représentations : Katherine, délirante, y est représentée « allaitant » un énorme corbeau en lieu et place de son nourrisson perdu – animal dont il est suggéré qu'il est, au même titre que le bouc et le lièvre, associé de quelque manière à la sorcière ; et le sang qui auréole sa chemise de nuit le lendemain matin vient compléter la mise en scène de cette référence folklorique. Comme l'écrit Francesca Matteoni : « alors que la mère apportait la vie dans la communauté humaine, la sorcière, elle, apportait la mort, inversant le processus naturel de la lactation, offrant du sang plutôt que du lait, et engendrant la contamination à la place de la croissance »².



La duplicité de la figure maternelle via la référence à l'allaitement dans The Witch

¹ Thefreedictionary : get (one's) hooks into (someone or something). To gain control or influence over someone or something, especially with an ulterior motive. [<https://idioms.thefreedictionary.com/get+one%27s+hooks+into>] (page consultée le 3 mai 2020)

² Matteoni, p.162 : « while the mother brought life into the human community, the witch brought death, inverting the natural processes of lactation, giving blood instead of milk, and producing infection instead of growth »

Et enfin Caleb, au cours de sa transe moribonde [00:54:10], semble en proie à des visions concordant avec cette imagerie de la sorcière en tant que « mère nourricière malveillante, monstrueuse »¹ : « It's her ! A cat. A crow. A raven. A three-legged dog. A wolf ! She desires of my blood. She sends them upon me. [They feed upon her teats, her nether parts²] She sends them upon me »³.

Ainsi, il semble que les représentations respectives de la nature et de la maternité, qui sont intimement liées culturellement, subissent toutes deux une subversion qui vise à dénoncer et exacerber leur dimension ambivalente. Il s'agit là de deux facettes du même prisme, qui sont connectées dans la narration par la figure de la sorcière, et dont on a relevé les différentes incarnations esthétiques et de mise en scène dans *Hereditary* et *Midsommar*. Or les éléments qui participent de ce triptyque « nature – sorcière – maternité » alimentent également la réflexion qui semble traverser le corpus : l'expression d'une transmission héréditaire toxique, d'un héritage « naturel » corrompu, et de l'influence hautement ambiguë de la famille nucléaire et généalogique ; ultimement, une remise en question des « liens du sang », au sens propre comme au figuré. Et quel moyen plus explicite de retranscrire cette remise en question que les représentations, esthétiques et symboliques, du sang dans les formes filmiques ? Quelle lumière la symbolique du sang durant la période prémoderne projette-t-elle sur l'usage esthétique et narratif de cet élément dans *The Witch* ? Et dans quelle mesure cette métaphore filée enrichit-elle notre réflexion ?

3) *The Witch*, la métaphore du sang

La perspective anthropologique que propose Francesca Matteoni sur la portée symbolique du sang ainsi que les usages et les croyances qui lui sont rattachés, en Europe, au début des temps modernes, révèle et légitime l'importance du rôle qu'il tient dans *The Witch* : au même titre que les alliances inconscientes conceptualisées par la psychanalyse groupale sont « au principe des passages et des liens entre les espaces psychiques »⁴, le sang s'appréhende comme matériau des liens et vecteur des passages entre le naturel et le surnaturel, entre le corps et l'esprit, entre l'intérieur et l'extérieur et entre les individus. Comme l'écrit l'auteure, « le sang est le symbole-clef qui combine

¹ *Ibid.*, p.160 : « the witch can be considered as an evil nurturer, a monstrous mother »

² Aster (script), p.80 : « ils se nourrissent à ses tétines, ses parties inférieures » (cette partie de la tirade ne figure que dans le script).

³ « C'est elle ! Un chat. Une corneille. Un corbeau. Un chien à trois pattes. Un loup ! Elle veut mon sang. Elle les lâche sur moi. Elle les lâche sur moi. »

⁴ Kaës, p.159

les éléments surnaturels avec les éléments naturels »¹ ; et de fait, il s'agit là d'un des rouages principaux de *The Witch* où – aussi bien sur le plan narratif qu'esthétique – s'instaure une dialectique ambiguë entre le naturel et le surnaturel, qui maintient jusqu'à la fin le doute sur la nature des forces en présence. Or il semble que le sang, dans sa dimension polymorphe et symbolique, organique ou éthérée, assure cette articulation délicate ; il se fait le vecteur d'une transmission qui traverse les espaces, d'une contamination qui transcende les sphères non seulement physiques et spirituelles mais aussi scientifiques et ésotériques. De fait, il était communément admis que

Le moyen par lequel s'établissait une connexion entre le corps et l'imagination, rendant possible l'exercice d'influences extérieures, démoniaques, c'était ce sang où s'entremêlait la matière spirituelle et physique.²

Et il convient de rappeler que la manière éthérée et invisible dont l'horreur de *The Witch* « prend possession d'espaces entiers » et « voyage entre l'intérieur et l'extérieur de différents êtres »³, que cette contagion maligne dont l'air semble chargé émane, elle aussi, de ces vapeurs corrompues du sang qui, « à travers les pores et les ouvertures du corps [...] pouvaient également se propager dans l'environnement extérieur »⁴. Mais ce motif de contamination, il me semble, se répand également dans le film via des marqueurs bien plus visibles, à savoir les représentations du sang et de la couleur rouge, qui contraste violemment avec la palette lugubre et terne du film ; et si ce « fil rouge » est associé à l'influence (surnaturelle) de la sorcière, il accompagne aussi la « métaphore héréditaire » et symbolise en ce sens l'influence (naturelle) tout aussi néfaste de la famille. Cette « corruption qui réside dans le sang »⁵, commune à *Hereditary* et *The Witch* et que l'on a mentionnée dans l'introduction, s'exprime ainsi par le sang versé par ou sur les personnages, celui dont la sorcière s'enduit, et par ce chaperon dont elle est drapée lorsqu'elle se présente à Caleb dans la forêt, que l'on retrouve dans la séquence du cauchemar de Katherine.

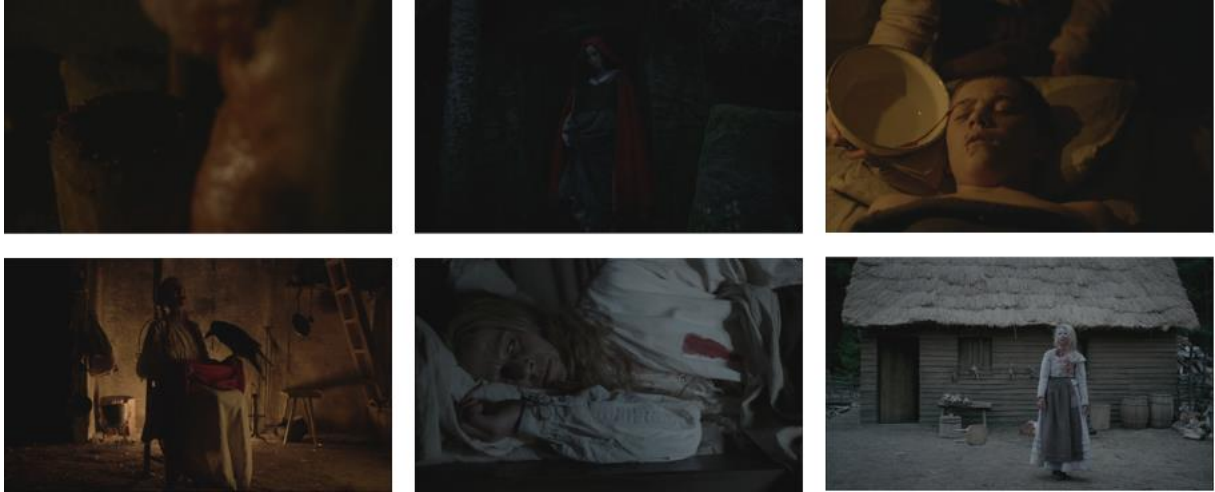
¹ Matteoni, p.27 : « blood is the key-symbol which combines supernatural elements with natural ones »

² *Ibid.*, p.130 : « the means by which a connection was established between the body and the imagination, and allowed the work of external, demonic influences, was the blood where spiritual and physical matter mingled together »

³ Walton, p.16-17 : « horror possesses entire spaces », « move between the inside and outside of different beings »

⁴ Matteoni, p.127 : « through the pores and the openings in the body they also could spread to the external environment » (ces références ont été convoquées à l'issue du **II**) 1) 3/ *La confusion des espaces : une mise en scène du motif de la contamination ?*

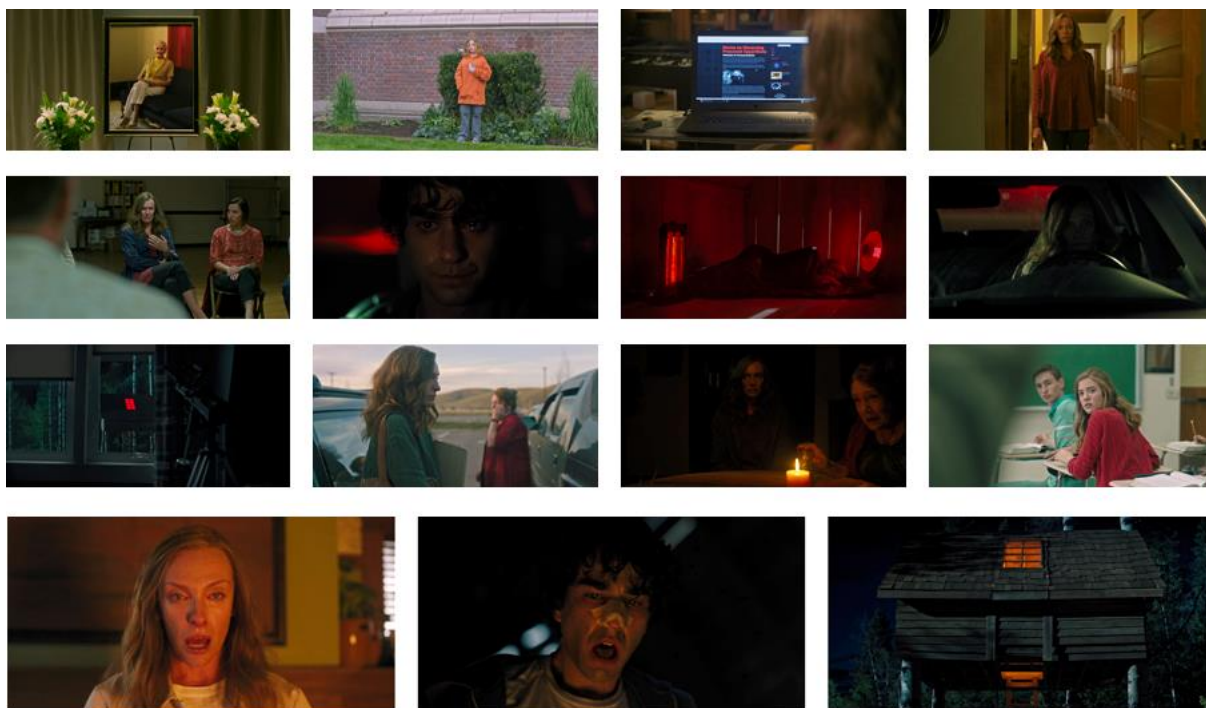
⁵ Campbell : « [*Hereditary* and *The Witch*] share this fear of a corruption that dwells in the blood [...] »



La couleur rouge comme marqueur de contamination dans The Witch

Il convient d'évoquer ici un procédé esthétique similaire, mis en œuvre dans *Hereditary*. Si le sang n'y est que très peu représenté directement, et d'une manière qui ne semble pas significative, on note une certaine récurrence de tonalités allant de l'orangé au pourpre, en passant par le vermillon et le carmin. Il s'agit de tissus ou de vêtements, portés par des personnages clés ou à des moments pivots¹, de l'aura vermillon des feux de freinage de la voiture et du radiateur électrique utilisé pour chauffer la cabane, ou encore celle, orangée, que les flammes projettent sur les visages des personnages. Cette palette de couleur pourrait ainsi être associée au motif de la contamination tel qu'il est mis en scène dans *Hereditary*.

¹ La femme assise près d'Annie lors de la thérapie de groupe porte une blouse orangée, et s'avèrera par la suite être un membre de la secte (elle figure dans les albums photo d'Ellen), Annie elle-même porte une chemise pourpre, au même titre que Joan lorsqu'elles se rencontrent sur le parking ; enfin, la camarade de Peter porte un tee-shirt rouge vif lors de la dernière scène de classe.



Les couleurs rouge et orangé comme marqueurs de contamination dans Hereditary ?

Et la séquence de la transe dont Caleb est victime [00:54:10] est à mon sens révélatrice de cette contamination polymorphe qui traverse *The Witch* : les personnages se regroupent autour du garçon délirant, ce dernier vomit une pomme pourrie puis, alors que les jumeaux accusent Thomasin de sorcellerie et attisent la paranoïa ambiante, les différents membres de la famille sont cadrés tour à tour aux quatre coins de la pièce, d'où pendent des épis de maïs noircis par la moisissure. Ensuite, Mercy et Jonas semblent gagnés par une fièvre mimétique : tous convulsent en chœur tandis que les tortures hallucinatoires de Caleb reprennent et qu'il scande « I am thine enemy, wallowing in the blood and filth of my sins ! »¹.

Plusieurs choses nous intéressent ici : d'abord, la référence à la dimension mortifère de la nature, assurée par la pomme et l'omniprésence de ce maïs pourrissant dont on a évoqué l'hypothétique influence toxique. Ensuite, ce mimétisme frénétique des jumeaux, qui pointe vers l'idée d'une contagion invisible et aérienne. Et enfin la séquence, via la tirade de Caleb, non seulement participe à l'association du sang à la sorcière – comme on l'a vu dans la partie précédente, avec la référence aux « familiers » – mais assure également l'association du sang au péché qui, dans la religion chrétienne, compose le terreau d'une nature humaine fondamentalement corrompue ; et

¹ « Je suis votre ennemi, vautré dans la crasse et le sang de mes péchés ! »

cela, semble-t-il, fait écho au catéchisme asséné par William à Caleb¹ alors qu'il l'emmène chasser dans les bois [00:14:35].



La séquence de la transe de Caleb : l'omniprésence du maïs et l'association du sang et du péché

Par ailleurs, Francesca Matteoni indique dans sa thèse que les affections de l'esprit étaient imputées au sang, considéré donc comme lien et vecteur entre le corps et la psyché. Ainsi, des vapeurs viciées émanent des différentes « humeurs » de la bile, qui sont elles-mêmes influencées par la qualité du sang : « la mélancolie naturelle était engendrée par une surabondance de bile noire, définie par Burton comme l'humeur du diable »² ; plus encore, « la condition des humeurs influençait les croyances et la foi des gens. Des théologiens du protestantisme anglais, par exemple, estimaient que la mélancolie était à l'origine du fanatisme puritain »³. Et cette association culturelle

¹ Eggers (script), p.18 : « WILLIAM - Art thou then born a sinner? CALEB - Aye. I was conceived in sin, and born in – iniquity. WILLIAM - Good. Then what is thy birth sin? CALEB - Adam's sin imputed to me, and a corrupt nature dwelling within me. WILLIAM - Well-remembered Caleb. Very well. And canst thou tell me what thy corrupt nature is? CALEB - My corrupt nature is empty of grace, bent unto sin, only unto sin, and that continually »

² Matteoni, p.132 : « natural melancholy depended upon the surabondance of black bile, which Burton defined as the humour of the devil »

³ *Ibid.*, p.133 : « melancholic imaginations misled the soul : the condition of the humours influenced the beliefs and the faith of people. Some English Protestants theologians, for example, considered melancholy as the origin of puritan fanaticism »

et historique entre la corruption du sang et le puritanisme vient s'ajouter à la symbolique du sang dans *The Witch* comme métaphore de ce « sombre héritage » évoqué à maintes reprises – héritage familial dont on a postulé qu'il englobe, qu'il recouvre ici le thème religieux. Ainsi, les différents vecteurs et marqueurs de contamination tels qu'ils sont incarnés dans les formes du film de Robert Eggers semblent condensés dans cette scène : la nature, l'air, le corps et l'esprit sont tous affectés par un mal contaminant qui passe par et réside dans le sang. C'est entre autre par cette métaphore et les nombreux liens qu'elle contient en germe, et que nos recherches ont permis de déployer, que le film suggère l'ambiguïté du lien familial et participe à cette remise en question d'un héritage corrompu.

Francesca Matteoni s'attache ainsi à définir les rapports privilégiés que la période prémoderne instaure entre la sorcellerie, le sang, et le diable, et affirme que « [le diable], par ailleurs, demandait souvent aux sorcières de signer le pacte avec leur propre sang, à la manière des anciens serments »¹. Ainsi la sorcière, par un contrat qu'elle clôt et légitime par son sang, se lie au diable ; or ces croyances ne composent-elle pas un écho allégorique et inquiétant aux pactes psychiques – point de départ de cette seconde partie – que constituent les alliances inconscientes ? Des alliances polymorphes que le sujet, rappelons-le, établit « dans tous les domaines et avec des partenaires multiples et variés : avec les dieux, avec le diable, avec les autres, avec le groupe, avec les idéaux, les idées et les idoles [...] », mais en tout premier lieu ces alliances tacites, entraves invisibles et ambiguës contractées « avec les premiers sujets qui le rencontrent »² et définies par les liens du sang. Car de la même manière que le sujet fait partie d'un groupe, la sorcière, sous l'égide du diable, se joint à d'autres pour composer une assemblée :

C'est durant la fin de la période médiévale que la sorcière a commencé à être considérée comme une personnification du mal théologique, devenant non plus une personne seule et malveillante, mais le membre d'une secte d'adorateurs du diable.³

Ainsi se dessine l'ébauche d'une sorte de symétrie corrompue, ici introduite via la métaphore du sang et la notion de pacte dans *The Witch*, qui sont communes à la famille et à la secte. Car de fait, d'un point de vue narratif, il s'agit là des deux thèmes majeurs du corpus : selon la formule de Robin Wood, la première incarne la normalité, quand la seconde incarne le monstre. Pourtant, cette confrontation – au même titre que le face-à-face famille-religion et famille-nature

¹ *Ibid.*, p.44 : « [the devil] also often asked witches to sign the pact with their own blood, as a symbol of loyalty, in the manner of ancient oaths »

² Loncan, et al. p.16

³ Matteoni, p.34 : « it is during the late medieval period, that the witch started to be seen as the personification of the theological evil, becoming not just a single malevolent person, but the member of a sect of devil worshippers »

mis en scène dans *The Witch* – témoigne d'une parenté implicite ; plus encore, d'un point de vue psychanalytique, il s'agit là de groupes humains, au sein desquels œuvrent des processus similaires. En quoi la subversion de la famille, entamée par le recensement et l'analyse dans le corpus des moyens utilisés pour définir et incarner la nature ambiguë du lien familial, s'illustre-t-elle par la destruction et la recomposition dont elle fait l'objet ? Dans quelle mesure la perspective psychanalytique sur les rapports qu'entretiennent la famille et la secte vient-elle enrichir notre réflexion sur l'ambivalence de la cellule familiale ? Et comment ces rapports sont-ils retranscrits dans la mise en scène d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar* ?

III) LA SECTE, CE DOUBLE INQUIÉTANT ET FAMILIER

1) LA FAMILLE COMME LA SECTE : DE LA DÉCONSTRUCTION A LA SUBSTITUTION

1) **Briser le lien : la destruction esthétique de l'unité du groupe**

La seconde partie de notre réflexion s'est concentrée sur la remise en question de l'héritage et de la cellule familiale, via la mise en image et en scène de l'ambiguïté du lien familial sous toutes ses formes. Mais le traitement de la famille dans le corpus va au-delà de ce portrait équivoque : comment la déconstruction de l'unité du groupe – qu'il s'agisse de la famille nucléaire d'*Hereditary* et de *The Witch* ou du couple de *Midsommar* – y est-elle préfigurée esthétiquement ? De fait, la cohésion de ce tout que composent ensemble les personnages est mise à mal par les films ; et la mise en scène prend en charge, avant même l'annihilation concrète, narrative, de la cellule familiale, sa fragmentation à l'écran – d'une manière qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la paradoxale étymologie du mot « alliance », que l'on évoquait en introduction de la deuxième partie¹.

L'illustration la plus flagrante de cette fragmentation du groupe est, à mon sens, celle dont le couple déjà fragile de Dani et Christian fait l'objet dans *Midsommar*. Si les dialogues, dès l'introduction, véhiculent explicitement la précarité de cette relation agonisante, ils sont bientôt relayés par une mise en scène qui s'emploie à dépeindre l'éloignement sournois qui s'opère entre les personnages : l'union suggère la coupure, et quand bien même ils se trouvent ensemble, les images rendent leur séparation manifeste. Le couple n'est que rarement représenté dans le champ, et lorsque cela se produit, l'arrière-plan place un obstacle – un groupe de personnes, par exemple – entre eux.



Le couple « séparé » par l'arrière-plan dans Midsommar

¹ Kaës, p.14 : « en hébreu, le mot alliance (berith) dans son sens premier, signifie “trancher, couper” »

Quand Dani et Christian se trouvent réunis [01:13:32], peu après la cérémonie traumatique de l'« Attestupan », une coupure littérale est assurée par le cadrage insolite de la scène. Les deux personnages sont très proches, se touchent même, et Ari Aster s'évertue pourtant à les cadrer séparément ; et quand enfin ils sont réunis dans le champ, l'un tourne le dos à l'autre. Le réalisateur anticipe ainsi, sur le plan esthétique, la rupture de leur lien « familial » déjà fragile et distendu.



Le couple « découpé » par le cadrage dans Midsommar

Il semble pertinent ici d'évoquer une séquence de dispute [01:28:44] qui figure dans la version « director's cut » du long-métrage, et qui est particulièrement significative quant à la manière dont la mise en scène assure la dissection de la cellule formée par Christian et Dani. Le savant ballet des acteurs, de la caméra et du montage témoignent de cette volonté d'incarner à l'image ce que l'action suggère déjà ; alors que le champ les englobe au début de la séquence, Christian gravite autour de Dani, s'en éloignant petit à petit, et la perspective se déplace pour ramener ostensiblement les bottes de foin et la fourche entre eux, à l'arrière-plan. Plus encore qu'un obstacle servant à séparer les personnages, le choix de l'objet est prophétique : il s'agit là du foin qui servira à alimenter le feu dans lequel Christian brûlera vif. Ainsi, l'image de l'unité – ici physique, dans le

champ – du couple contient également un indice de sa prochaine séparation définitive et radicale. Ensuite, et au fur et à mesure que s’amplifie le désaccord qui oppose les personnages, l’espace entre eux grandit ; rapidement, ils ne sont plus filmés qu’en champ-contre-champ et en amorce, et le cadrage de plus en plus large témoigne de la distance croissante entre eux. Ensuite, ils n’apparaissent ensemble dans le champ que lorsque Christian, lui tournant le dos, s’éloigne de Dani jusqu’à sortir du cadre ; et cette dernière est enfin représentée seule, en plan large.



La mise en scène de l'éloignement du couple, dans la séquence de dispute du « director's cut » de Midsommar

Et à ces images s’ajoutent des occurrences très précoces de la scission esthétique du couple, qui passent par l’utilisation – symbolique dans *Midsommar*, et sur laquelle nous reviendrons – des reflets. Une première scène – de « dispute » également – réunit de manière équivoque Dani et le reflet de Christian dans le champ par l’intermédiaire d’un miroir, et une seconde montre le couple enlacé, de manière détournée, au détour d’un plan large qui cadre Josh, Pelle et Mark, les amis de Christian. Enfin, on a brièvement évoqué l’image fugitive qui apparaît lors de la séquence du cauchemar [01:14:30], et qui consiste en un probable point de vue subjectif – dont on a spéculé qu’il pourrait s’agir de celui de Terri – qui représente la mère de Dani dans la maison familiale. Or, l’examen attentif du plan révèle le reflet fragmenté, dans les cadres accrochés au mur, d’un homme assis ; et on peut supposer qu’il s’agit là du père de Dani et Terri. Ainsi, le couple formé par les parents du personnage principal, avant même l’implosion tragique de la famille, est séparé par la mise en scène et représenté de façon détournée.



Les miroirs comme intermédiaires pour véhiculer la séparation ou l'unité illusoire dans Midsommar

On a déjà cité, au cours de la toute première partie et concernant l'imprégnation dramatique des films du corpus, l'efficacité horrifique d'*Hereditary* « en tant que portrait d'une famille en dissolution »¹ ; et ici encore, la critique de Michael Koresky est pertinente, puisqu'il y qualifie le film de

Chronique déconcertante d'un dysfonctionnement, au sein duquel le passé mystérieux, le présent chaotique et le futur incertain d'un clan domestique se livrent à un dialogue fracturé constant, et où les enjeux sont ridiculement importants.²

Car le « dialogue fracturé » auquel l'auteur fait référence ici est également un dialogue silencieux, incarné par les images et la mise en scène. De fait, les schismes familiaux d'*Hereditary* et de *The Witch* font appel à des procédés esthétiques similaires à ceux que l'on a relevés dans *Midsommar*. Dans le cas du premier, la rupture des liens est rendue particulièrement explicite dans la séquence du diner de famille [00:56:07] au cours duquel, là encore, éclate une dispute. Il s'agit

¹ Koresky (critique), p.43 : « [...] the film is often more troubling as a portrait of familial dissolution »

² *Ibid.*, p.42-43 : « It's an entirely discomfiting portrait of disfunction, in which the mysterious past, chaotic present and uncertain future of one domestic clan are in constant, fractured dialogue, and where the stakes are absurdly high »

d'une scène de la vie quotidienne, un moment partagé en famille, qui pourtant met l'accent sur la distance qui s'insinue entre ses membres et la tension grandissante qui investit leurs relations depuis le décès de Charlie : alors même qu'ils sont assis autour de la même table, ils sont isolés par le cadrage et filmés en champ-contrechamp. L'alternance des plans – la scène étant particulièrement longue, ils sont nombreux – instaure un rapport de confrontation entre Annie et Peter, une coupure que Steven, dans la posture intermédiaire et inconfortable de l'arbitre, tente de résorber. Et de la même manière, Robert Eggers démantèle l'unité familiale de *The Witch* par le biais d'une séquence de dispute [00:42:18], qui illustre à l'écran les associations éphémères que les différents protagonistes forment entre eux pour mieux s'entre-déchirer. Au départ, la perspective se place entre Thomasin, seule et acculée dans un coin de la pièce, et le couple parental ; puis l'équilibre des forces en présence bascule pour opposer la mère et la fille au père, qui confesse enfin le mensonge dont il a laissé Thomasin payer les frais pour lui.



Les démantèlements familiaux d'Hereditary et de The Witch

Il semble également intéressant de noter que la séquence du diner d'*Hereditary*, si elle actualise par sa mise en scène la scission des Graham, trouve un écho dans celle de la séance [01:13:46], qui survient peu après et procède à une recomposition macabre de l'unité familiale.

Annie décide de conduire cette étrange mascarade occulte sous l'influence de Joan, qui insiste d'ailleurs sur le fait que toute sa famille doit y assister ; insistance relayée par Annie face à la réticence de Steve et Peter : « we need to do this as a family. *Together* »¹. Et force est de constater que si la séquence du diner était chargée d'hostilité et plaçait les personnages dans un rapport d'opposition, celle de la séance – qui, ironiquement, scellera leur funeste destin – tend à les représenter comme un groupe : les trois personnages, se tenant par la main, sont réunis dans le plan pour la dernière fois. Ainsi ces deux séquences, me semble-t-il, fonctionnent en binôme et suggèrent une subversion de la cohésion familiale qui n'est pas sans rappeler l'unité chimérique, miroitée, des reflets de *Midsommar*. Plus encore, les notions de miroitement et de recomposition « pervertie » anticipent et amorcent la trajectoire de cette troisième partie de la réflexion.



L'unité familiale recomposée lors de la séance de spiritisme d'Hereditary

Le lien familial, dont on a exposé l'ambiguïté, est ainsi brisé par des cadrages et des compositions de plans qui suggèrent la désunion des personnages d'*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar*. Et cette fragmentation de la famille, assurée par la mise en scène avant et en plus d'être narrative, évoque à mon sens la notion de traumatisme telle qu'elle a été théorisée en psychanalyse par Sandor Ferenczi. Si c'est Sigmund Freud, duquel il est contemporain, qui est à l'origine de cette notion complexe et problématique – qu'il a remaniée et remodelée à plusieurs reprises – c'est la définition de Ferenczi qui nous intéresse ici ; et bien qu'elle ait été questionnée depuis par un certain nombre de psychanalystes, elle est considérée aujourd'hui encore comme une acception éclairante. L'auteur affirme que le traumatisme équivaut à un choc, une « commotion psychique », une « Erschütterung », mot dérivé de « Schutt », c'est-à-dire débris². De ce choc initial découle un morcellement de la psyché, allant jusqu'à la fragmentation ; il s'agit là d'une définition assez imagée : sous l'effet de la commotion produite par le trauma, la psyché de la victime, en quelque sorte, se brise, éclate, et « la personnalité est déchirée en deux ou plusieurs parties »³. Or, comme on l'a déjà souligné, à l'origine de la déréliction familiale qui s'opère dans le corpus se trouvent invariablement un ou plusieurs événements traumatiques. On ne s'attardera pas davantage sur cette théorie, mais

¹ Aster (script), p.75 : « on doit faire ça en famille. *Ensemble* »

² Sandor Ferenczi, *Le traumatisme*, Paris, Payot et Rivages, 2006, p.33

³ *Ibid.*, p.53

l'imagerie ferenczienne du trauma comme éclatement ou fragmentation semble s'appliquer avec facilité à l'échelle groupale, aux traumatismes familiaux dont il est question dans nos films, et aux motifs de mise en scène qui en découlent, que l'on vient de recenser.

Comme l'écrit Michael Koresky : « en tant que représentation de la famille et des traumas particuliers qui s'y trouvent, *Hereditary* sonde ses propres profondeurs abyssales »¹ – et cela vaut également, il me semble, pour *The Witch* et *Midsommar*. Mais qu'est-ce qui entraîne la désintégration dont les familles de notre corpus sont victimes ? Il s'avère que le traumatisme n'est pas étranger aux processus à l'œuvre dans le groupe sectaire ; plus encore, à la lumière d'une perspective psychanalytique sur ces phénomènes, l'analyse de certains éléments narratifs et esthétiques révèle la nature de la menace qui plane sur la cellule familiale : il s'agit de la secte, monstre ambivalent qui entretient des liens intimes et réciproques avec la famille.

2) La nature de la menace : les processus sectaires à l'assaut de la famille

Au détour d'un article intitulé « La “chose” sectaire », Jean-Claude Maes cite les travaux de Josef Breuer sur l'hystérie : selon cet auteur, la conversion hystérique passe par une « dissociation du psychisme »² ; il s'agit là d'un mécanisme qui a été étudié à la fois par Sigmund Freud, Mélanie Klein et Sandor Ferenczi (que l'on a tous trois cités) et qu'ils désignent par des dérivés du mot allemand « spaltung » qui peut se traduire par « fractionnement » ou « division ». Le terme fait donc écho à cette acception ferenczienne du traumatisme comme fragmentation, que l'on a associée à la dissection esthétique de la famille dans le corpus. Et de fait, Breuer estime que la mise en place d'une conversion hystérique passe par un choc traumatique, dont découle la dissociation psychique, plongeant le sujet dans un « état auto-hypnoïde » ; c'est cet état « qu'on peut comparer à l'hypnose »³ qui rend possible la conversion. Et ici, Jean-Claude Maes postule que la conversion sectaire – semblable à la conversion hystérique – repose également sur cette double nécessité :

Je pense que la conversion sectaire, au même titre que la conversion hystérique, se produit dans un moment traumatique que la secte, organisatrice de ce moment, appellera initiation.⁴

¹ Koresky (critique), p.42 : « as a depiction of a family, and the particular traumas found therein, *Hereditary* plumbs some of its own nasty depths »

² Jean-Claude Maes, « La “chose” sectaire », *Psychothérapies*, vol. 22, 2002/3, p.12, [<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2002-3-page-175.htm>] (page consultée le 18 mai 2020)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.13

Or les incidents tragiques qui brisent les familles d'*Hereditary* et de *The Witch* ne sont-ils pas orchestrés par les congrégations occultes qui les persécutent ? L'improbable enchaînement de circonstances qui entraîne la décapitation de Charlie est l'œuvre des adorateurs de Paimon¹, et le nouveau-né Samuel est enlevé et assassiné par la sorcière. Le meurtre-suicide qui fait de Dani une orpheline n'est pas explicitement imputé à la communauté Harga, mais la cérémonie hautement dérangeante de l'« Attestupan », à la lumière de ces théories, apparaît sous un jour nouveau : la violence de l'événement ravive le trauma initial de Dani, et incarne parfaitement ce « moment traumatique » que l'auteur juge clivant dans la conversion sectaire. Mais les correspondances entre les assauts que subissent les familles du corpus et les phénomènes psychologiques à l'œuvre dans la secte ne s'arrêtent pas là.

Jean-Claude Maes, dans son article « Famille et sectes », et à propos de la séduction dans l'embrigadement sectaire, écrit que l'« on pourrait la résumer en cinq points : la fascination (déjà évoquée), le masque de l'amour, le vice de consentement, l'intrusion et l'inversion des valeurs »² ; et c'est sur ces deux derniers points que j'aimerais m'attarder. Par quels moyens l'intrusion et l'inversion, en tant que motifs psychologiques archétypaux de l'embrigadement sectaire, s'inscrivent-ils dans le corpus ? Et dans quelle mesure ces gestes symboliques témoignent-ils de la nature – sectaire, donc – des forces qui menacent la famille dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* ?

D'abord, le motif de l'intrusion, auquel – il convient de le rappeler – on a déjà consacré une partie de la réflexion³ : qu'il s'agisse des intrusions littérales des membres de la secte dans la maison (le cas d'*Hereditary*), ou des intrusions détournées que représentent la contamination de l'air (le cas de *The Witch*) ou l'invasion et l'assimilation de et par la nature (le cas de *Midsommar*)... Les occurrences de ce motif dans le corpus ne manquent pas. Le thème même de la possession, par ailleurs, consiste en quelque sorte en une intrusion, et il est directement convoqué dans *Hereditary* et *The Witch*. Ensuite, cette « inversion des valeurs » à laquelle l'auteur fait référence évoque également certaines instances esthétiques ayant jalonné notre réflexion : on y a fait allusion dès l'introduction, avec « l'horreur profonde » de Roger C. Schlobin, considérée comme matrice de significations inversées ; propos auxquels faisait d'ailleurs écho la « métamorphose de conte de fée inversée » de la sorcière de *The Witch*, évoquée dans la critique d'Adam Nayman et analysée dans la

¹ Dans la séquence qui précède l'arrivée de Peter et Charlie à la fête, la caméra filme le passage de la voiture sur la route jusqu'à croiser, en premier plan, le poteau électrique qui causera l'accident ; le plan s'y fixe suffisamment longtemps pour permettre de discerner le symbole de la secte gravé dans le bois.

² Jean-Claude Maes, « Famille et sectes », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°26, 2001/1, p.6, [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2001-1-page-196.htm/>] (page consultée le 18 mai 2020)

³ C'est le cas notamment de la partie II) 1) 3/ La confusion des espaces.

toute première partie¹. La figure de la sorcière, que l'on explore dans la seconde partie², est également investie d'une dimension « inversée », non seulement en tant qu'antagoniste de la figure maternelle, mais aussi dans l'imagerie collective qu'elle convoque. Michele Stephen, dans l'article « Grief, Witchcraft, and the Ambivalence of Emotions », cite l'anthropologue Rodney Needham, qui résume ainsi les traits caractéristiques, culturellement constants, de la sorcière : « l'opposition, l'inversion, les ténèbres, la couleur, les animaux, l'envol et les lumières nocturnes »³. A cela, l'auteure ajoute qu'en accord avec ses confrères, Needham considère que ces éléments symboliques spécifiques pointent vers une représentation métaphorique de la sorcière comme « exact opposé des bonnes valeurs de la société »⁴. Et comme on l'a vu, à compter de la fin du moyen-âge, cette dernière n'est plus considérée comme un élément malveillant isolé mais comme « le membre d'une secte d'adorateurs du diable »⁵.

Le cas de *The Witch*, de par le contexte historique et religieux explicite dans lequel il s'enracine, est particulièrement éloquent. De fait, les formes et la narration du film tendent vers une dynamique de subversion ou d'inversion du système de valeurs puritain duquel les personnages se réclament. D'abord, il convient de rappeler que Thomasin conclut un pacte avec le diable lui-même ; comme l'écrit Francesca Matteoni, et il s'agit là d'un strict renversement du pacte tacite sur lequel repose la foi religieuse :

On trouve la signification religieuse de la sorcellerie dans des pamphlets théologiques datant de la fin du XVIème siècle : ils contiennent des références bibliques prouvant l'existence des sorcières dans le monde, la présence du Diable et l'idée d'un pacte contracté avec lui – et ce pacte inversant et détruisant celui qui lie les hommes à Dieu s'est alors établi comme le fondement véritable de la sorcellerie.⁶

La trajectoire narrative du film, tendue vers cette reconversion finale, accompagne l'« ascension » vers les ténèbres de Thomasin, qui se détourne de Dieu pour coaliser avec l'adversaire. Adam Nayman souligne également la dimension inversée du cheminement de la

¹ Il s'agit de la partie I) 1) / L'ambivalence générique et de registre des films.

² II) 2) / La figure double de la mère.

³ Stephen, p.16 : « these features he summarizes as “opposition, inversion, darkness, colour, animals, flight and nocturnal lights” »

⁴ *Ibid.* : « along with many other anthropologists, he reads the specific symbolism as a general metaphorical statement that the witch is “the very opposite of the right values of society” »

⁵ Matteoni, p.34 : « it is during the late medieval period, that the witch started to be seen as the personification of the theological evil, becoming not just a single malevolent person, but the member of a sect of devil worshippers, which through and beyond the physical body of society, attempted to destroy its spiritual order »

⁶ *Ibid.*, p.151 : « the religious meaning of witchcraft is found in theological tracts from the late sixteenth century : with biblical references proving the existence of witches in the world, the presence of the Devil and the notion of a compact with him, which inverted and destroyed that between humans and God, emerged as the real base of witchcraft »

protagoniste et du film dans son ensemble : « Thomasin est épargnée par une série de circonstances qui, vue sous le bon angle, ressemble à un sinistre renversement de l'intervention divine »¹ – et en témoigne le regard que Thomasin, dans une attitude humble et implorante, dirigeait vers le ciel au début du film, qui est dirigé vers le sol lors de son envol final.



Les regards de Thomasin comme témoins de son cheminement « inversé »

Ainsi, outre la teneur et l'orientation du récit de *The Witch*, certains indices esthétiques semblent se référer avec malice à des motifs religieux, en pervertissant ainsi le sens ; on a fait mention des trois représentants de la communauté religieuse dont William et sa famille sont bannis : cette parodie humaine de la Sainte Trinité – structure importante dans la chrétienté et, on l'a vu, particulièrement fondamentale dans le puritanisme – introduisait déjà une certaine désacralisation du symbole religieux. Or les « familiars » de la sorcière ne sont-ils pas également au nombre de trois ? La subversion des valeurs entamée par le portrait ambivalent que le réalisateur dresse de la religion (et de la famille) est actualisée par ces trois mandataires du mal que sont le bouc, le lièvre et le corbeau.

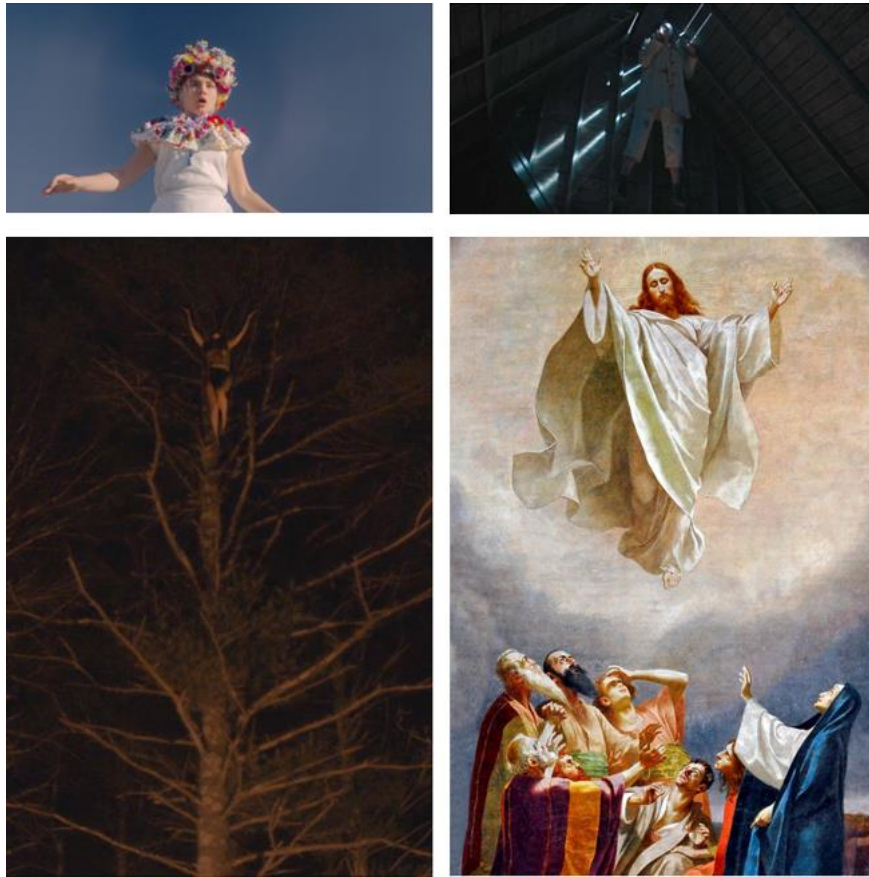
¹ Nayman, p.3 : « Thomasin is spared by a series of circumstances that, viewed from the right angle, look like a dark inverse of divine intervention »



Les trois représentants du puritanisme et les trois « familiars » à la solde du malin

Et si l'ascension finale de Thomasin convoque de manière très explicite l'imagerie associée à celle du Christ, on trouve des occurrences similaires dans le reste du corpus, qui investit ce motif chrétien par excellence d'une signification contradictoire en l'utilisant dans des contextes païens. De fait, Annie, Peter et Dani accèdent tous trois à une forme d'élévation mystique : qu'il s'agisse des sinistres lévitations de l'une, ou de la consécration de l'un et de l'autre aux rangs de roi et de reine¹, portés aux nues – de façon assez littérale dans le cas de *Midsommar* – par la communauté à laquelle ils appartiennent désormais.

¹ Peter devient le vaisseau du « Roi Paimon » tandis que Dani est sacrée « Reine de Mai ».



*Les ascensions « christiques » de *The Witch*, *Hereditary* et *Midsommar**

De la même manière, *Hereditary* met en scène à plusieurs reprises des compositions auréolées d'une atmosphère de dévotion et de mysticisme, évoquant une version occulte et inversée de la crèche chrétienne. D'ailleurs, l'icône hybride et macabre – un mannequin coiffé de la tête de Charlie – devant laquelle se prosternent les adorateurs de Paimon convoque indéniablement la figure christique. Plus encore, la position de la main droite de l'icône, ainsi que de celle qui surmonte son « sceptre », est l'exacte inversion du geste de bénédiction : quand les doigts du Christ pointent vers le ciel, ceux de ce sinistre simulacre pointent vers le sol. Il semble également permis de considérer le temple de *Midsommar*, soigneusement tapissé de foin et au centre duquel trône l'impotent Christian – dont le nom n'est pas accidentel – prisonnier de la peau d'un ours et que divers cadavres entourent comme l'enfant prodigue, comme une nouvelle référence païenne à la crèche chrétienne.



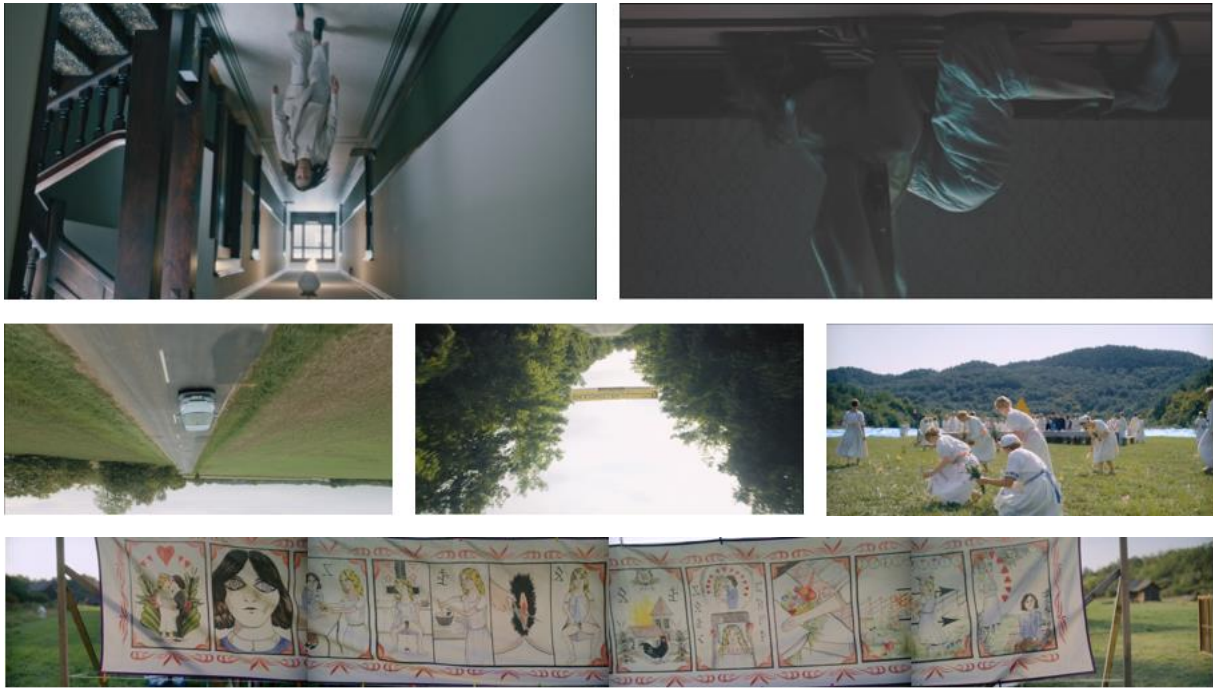
Les subversions religieuses d'Hereditary et de Midsommar

Et à ces représentations équivoques, témoignant d'une volonté de subversion qu'on pourrait qualifier d'ironique des « bonnes valeurs de la société » dans toute leur imprégnation religieuse, viennent s'ajouter des inversions, des renversements esthétiques plus littéraux. Les plus flagrants sont, à mon sens, ceux auxquels se livre Ari Aster : la caméra qui suit Annie alors qu'elle se précipite dans le couloir menant à l'appartement de Joan opère un mouvement de renversement à 180° ; et un geste très similaire, que l'on a déjà évoqué¹, accompagne l'arrivée des personnages de *Midsommar* à Hälsingland. Dans *Hereditary*, les lois de la gravité s'inversent tandis qu'Annie, au terme de la séquence de course-poursuite [01:53:05], martèle la trappe du grenier. Plus encore, le réalisateur filme des membres de la communauté Harga se livrant à une curieuse cueillette inversée, à reculons². Enfin, la fresque naïve qu'admirent les personnages peu après leur arrivée est balayée par un travelling latéral de la droite vers la gauche, suivant son sens de « lecture », et suggérant ainsi la dimension inversée de la communauté – inversion oralisée par Dani lors de sa dispute avec Christian : « this is completely backwards »³.

¹ Dans la partie II) 2) 1/ Le traitement de la nature comme force ambivalente.

² Aster (script), p.46 : « they pick these flowers with their left hand as they walk backwards » ; p.51 : « they notice that a few lingering girls walk backwards through the neighboring field, picking flowers »

³ *Ibid.*, p. 68 : « c'est le monde à l'envers ». Il s'agit d'une scène qui ne figure que dans le « director's cut ».



Les inversions esthétiques d'Hereditary et de Midsommar ; la reconstitution de la fresque à l'envers de Midsommar

Ces différents gestes esthétiques et narratifs, en tant qu'incarnations des phénomènes liés à l'embrigadement et la conversion sectaire théorisés par la psychanalyse, témoignent de la nature de la menace qui persécute les familles du corpus. Mais comment qualifier les dynamiques ici à l'œuvre entre les schémas familiaux et sectaires ? Ces premiers liens unilatéraux qui, dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*, font de la secte le « bourreau » en quelque sorte de la famille, révèlent déjà leur potentiel ambivalent ; on l'a vu, la cellule familiale, incubateur d'un héritage possiblement corrompu, est elle-même empreinte d'une ambiguïté certaine. Et à l'instar de la relation équivoque, de confrontation et de parenté, que *The Witch* instaure entre la famille et la religion, la psychanalyse nous apprend que la secte et la famille entretiennent un rapport qui va au-delà de la stricte opposition. De fait, le traumatisme qui fragmente les familles du corpus est considéré par la psychanalyse comme un des vecteurs privilégiés de la conversion sectaire, et semble ainsi constituer un point de rencontre entre les deux groupes. Et si les multiples spécificités du trauma en tant que concept et ses implications complexes dans les divers phénomènes psychiques que l'on a abordés jusqu'ici – le retour du refoulé, l'inquiétant familial, les alliances inconscientes – dépassent certainement notre champ de connaissances, il semble cependant qu'il se trouve à la racine non seulement du récit des films du corpus mais aussi au croisement de ces chemins théoriques que l'on a tenté d'explorer. Et ce point commun n'est pas accidentel, car comme l'écrit Evelyn Granjon,

[...] il existe une affinité entre groupe et traumatisme. Le groupe est le lieu privilégié (de par l'effet de co-excitation qu'implique le groupement) où se répète, peut être repris et peut s'élaborer ce qui est ou fut traumatique. Ceci concerne les effets de traumatismes récents ou issus des générations précédentes.¹

Ainsi l'étude des phénomènes psychologiques, collectifs et individuels, à l'œuvre dans les dérives sectaires tisse des liens de causalité, de similitude, voire de superposition entre les groupes en présence – des liens de parenté réciproques et ambivalents qui sont, il me semble, retranscrits dans les formes du corpus. Il s'agit ici de pousser plus loin l'analyse des occurrences esthétiques et de mise en scène qui, dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*, illustrent les processus d'ordre psychologique imputés à la famille ou à la secte ; de sorte que le groupe familial, dont on a déjà sondé certaines profondeurs, révèle sa propre dimension sectaire.

3) De la dimension sectaire de la cellule familiale

Du point de vue de la psychologie, plusieurs auteurs postulent l'existence de liens de corrélation entre l'historique ou l'environnement familial et l'adhésion sectaire. Dans quelle mesure l'apport réciproque des formes du corpus et de la perspective psychanalytique révèle-t-il les dynamiques d'interpénétration à l'œuvre entre la famille et la secte ? Dans un article intitulé « Du groupe familial au groupe sectaire : une quête d'indifférenciation », le psychologue et universitaire Raphaël Riand affirme que c'est notamment le cas de Bernard Chouvier, d'Emmanuel Diet et de Claude Pigott. Ainsi leurs travaux, « dans des perspectives différentes mais toutes relatives à la psychanalyse, éclairent les causes qui déterminent l'adhésion à un mouvement sectaire et y voient la marque des relations familiales »².

Et parmi ces causes d'ordre familial qui président à l'adhésion à la secte, Raphaël Riand cite le rejet ou le déni de filiation : dans ce cas de figure, le groupe sectaire se présente comme un substitut, et l'adhésion comme une conséquence de la volonté du sujet de s'extraire du réseau d'alliances – dont on a exploré la dimension entravante – que compose la famille. Car comme l'écrit l'auteur, « la croyance sectaire a pour particularité de ne pouvoir s'envisager qu'en lien avec la vie de groupe qui la caractérise et avec la rupture des liens familiaux qu'elle implique »³. Et ici encore, l'analogie de René Kaës concernant les alliances, ce cordon ombilical « qui de sa coupure appelle

¹ Evelyn Granjon, « Du retour du forclos généalogique aux retrouvailles avec l'ancêtre transférentiel », *Le divan familial*, n°1 (AUTOMNE 1998), p.156

² Raphaël Riand, « Du groupe familial au groupe sectaire : une quête d'indifférenciation », *Dialogue*, n° 191, 2011/1, p.6, [<https://www.cairn.info/revue-dialogue-2011-1-page-115.htm/>] (page consultée le 23 mai 2020)

³ *Ibid.*, p.3

un lien d'une autre nature pour un autre destin »¹, s'applique. Ainsi, quand bien même les deux groupes demeurent dans un rapport d'opposition, d'exclusion voire de destruction, la psychanalyse appréhende cependant le modèle sectaire en tant qu'il s'enracine dans les liens familiaux. A propos du déni de filiation, Max Boudier souligne la symbolique spirituelle qui s'y rattache :

Par essence, la filiation ne dépend pas de nous-mêmes. Quelle que soit la façon de l'appréhender, [...] il n'y a que deux possibilités apparentes : l'accepter ou la refuser. Cependant le refus peut dissimuler en fait une autre attitude révélée par la volonté d'établir sa propre filiation par soi-même. Dès lors, il y a en quelque sorte une révolte que l'on peut qualifier de Luciférienne : ne rien devoir à Dieu (ou à un ancêtre idéal récusé) pour être d'une certaine façon son propre père [...].²

Et ces propos résonnent étrangement avec la trajectoire du personnage principal de *The Witch* qui, en pactisant avec le diable, se libère en quelque sorte des entraves de son héritage familial et puritain. Si le rôle et l'implication de Thomasin dans le sort que subit sa famille restent, jusqu'à la fin, très équivoques, l'annihilation de ses membres se conclut cependant par ce qui consiste essentiellement en un matricide. D'ailleurs, comme un écho à la séquence qui, au début du film [00:08:36], montrait la sorcière s'enduisant du sang de Samuel, il est suggéré que l'ascension finale de Thomasin est permise par le sang maternel dont elle est couverte. C'est donc par le meurtre – littéral, bien qu'involontaire – de la mère que s'opère le passage entre la famille et la secte.



Thomasin couverte du sang de sa mère

Toujours dans le même article, Raphaël Riand précise qu'il existe un consensus entre Bernard Chouvier, qui voit dans l'adhésion sectaire « un processus s'inscrivant dans l'histoire inter et transgénérationnelle » de la famille de l'adepte, Claude Pigott, qui affirme que « s'il y a des causes

¹ Kaës, p.44

² Max Boudier, *Les sectes mangeuses d'hommes : comprendre le phénomène sectaire totalitaire*, La Ferté-Saint-Aubin, l'Atelier de l'archer, 1999, p.40

à entrer dans une secte, celles-ci ont de fortes chances d'être trouvées dans la famille même de l'impétrant »¹, et Emmanuel Diet qui,

de son côté, a mis à jour avec beaucoup de nuances l'économie psychique inconsciente des adeptes. Il insiste sur le fait que tout individu est susceptible d'adhérer à une organisation sectaire. Mais que, toutefois, certaines familles prédisposent davantage à cela.²

On s'est déjà longuement attardés sur la notion de prédisposition, de destin et même de fatalité, dont on a vu qu'ils étaient, dans le corpus, intrinsèquement liés à la famille ; or la psychanalyse postule une relation de causalité entre ce « patrimoine » familial, où s'entremêlent et se confondent passé et présent, et l'adhésion sectaire. Ainsi s'étoffe et se complexifie le rapport entre la famille et la secte : au-delà de l'exclusion de la famille, dans le déni de filiation, au profit de la secte, la seconde peut être envisagée comme « émanant » en quelque sorte de la première. Derrière l'adhésion sectaire, il y a des enjeux familiaux ; ainsi le rapport de confrontation apparent entre les deux groupes révèle un lien originaire – qui n'est d'ailleurs pas étranger au lien filial – entre eux. Or ne retrouve-t-on pas une dynamique similaire dans *Hereditary* ? Cette interpénétration des deux groupes y est particulièrement éloquente, puisqu'ici la secte découle directement de la famille : les deux groupes se télescopent avec les figures intergénérationnelles et ambiguës d'Ellen, Annie et Charlie, pour enfin se superposer complètement. Et *Get Out*, le premier film de Jordan Peele que l'on a cité dans l'introduction, constitue une allégorie tout aussi littérale de l'origine familiale de la secte ou, réciproquement, de la dimension sectaire de la famille. Les Armitage, famille blanche et bourgeoise idéale, se révèlent être des trépanateurs d'afro-américains depuis trois générations, leaders d'un groupuscule élitiste d'aspirants à la vie éternelle.

Ce lien réciproque qui se dessine entre la secte et la famille, et qui préfigure le dernier temps de notre réflexion, est rendu tangible par les comparaisons explicites établies par Jean-Marie Abgrall entre les structures familiales et sectaires :

La secte fonctionne comme une entité matricielle. Elle est la mère ; son géniteur est le gourou ; et le disciple devient l'enfant de ce couple substitut du couple parental, régi par sa propre loi qui est celle du père.³

¹ Claude Pigott, *Les imagos terribles*, Paris, le Collège de psychanalyse groupale et familiale, 1999, p.324

² Riand, p.6

³ Jean-Marie Abgrall, *La mécanique des sectes*, Paris, Payot, 2002, p.120

Le parallèle gourou-père convoque indéniablement l'imagerie chrétienne du père déifié et fait écho, il me semble, au triptyque famille-religion-secte qui est central dans *The Witch* – la religion y étant dépeinte dans une relation d'interpénétration avec la famille, et le tout présenté sous un jour extrêmement ambivalent ; plus encore, comme l'écrit Claude Pigott à propos des groupes sectaires, « la ressemblance avec les religions officielles peut troubler celui qui lit ces lignes »¹. Ainsi, s'il est impératif de souligner que d'un point de vue scientifique, religion et secte diffèrent sur des points précis et cruciaux², ces groupes entretiennent cependant une parenté intrinsèque et évidente en cela que la seconde « dérive » de la première. Et à ce titre, la figure du père, William, est extrêmement éloquente : ce dernier est explicitement déifié par la mise en scène, et cette usurpation du rôle divin, il me semble, évoque l'imposture du gourou sectaire. Ce dernier est représenté à l'image du Christ, portant la barbe et les cheveux longs, enveloppé d'un drap, les bras ouverts dans un geste rédempteur, et entouré à la table de ses « disciples » dans un tableau qui rappelle *La Cène*.



Le père déifié de The Witch

Et de la même manière, la figure de la mère est idéalisée et auréolée de sainteté : l'image de Katherine nourrissant Samuel au début du film, que l'on a mentionnée dans la seconde partie, constitue une référence flagrante à la « Vierge allaitant », quintessence de la maternité.

¹ Pigott, p.325

² Jean-Claude Maes, « Le lien sectaire : des relations basées sur la rupture », *Thérapies familiales*, vol. 27, 2006/2, p.6 : « si une religion se définit par la nature de ses croyances (religieuses), une secte (au moins dans l'acceptation actuelle de ce mot) se définit par la nature de ses rituels » [<https://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2006-2-page-133.htm>] (page consultée le 23 mai 2020)



La mère sacralisée de The Witch

Ces images non seulement confirment l'analogie, dans *The Witch*, entre la religion et la famille, elles permettent dans le même mouvement d'introduire la dimension sectaire de la famille et complètent ainsi l'articulation des trois : la religion, comme la secte, est basée sur la structure familiale. Plus encore, la figure ambivalente de la mère – bonne ou mauvaise, Madone ou sorcière – est reconvoquée par le parallèle secte-mère d'Abgrall : « le groupe est vécu par l'adepte sous un aspect ambivalent qui n'est pas sans rappeler la notion de bonne et de mauvaise mère de Mélanie Klein »¹. Cette figure dualiste, cet « imago maternel destructeur et dévorant »² décrit par la psychanalyste – et intimement lié à l'image de la sorcière – est ici appliqué à la secte elle-même. Michael Koresky, qui compare le film à *Hereditary*, use d'une formule qui n'est pas sans rappeler les tragiques Atrides évoqués dans la première partie³, écrit que « le *The Witch* de Robert Eggers a une logique interne basée sur le rythme de cette famille puritaine et isolée, s'auto-dévorant lentement sous l'effet de la suspicion et de la paranoïa »⁴. Or la base du fonctionnement sectaire, que Jean-Marie Abgrall qualifie de « processus d'assimilation », fait étrangement écho à cette mécanique familiale autophage :

Si « intégration » est le terme consacré, nous lui préférons soit celui d' « assimilation », soit celui, à connotation biologique, de « phagocytose ». En effet, intégrer quelqu'un, c'est le considérer comme membre à part entière d'un groupe, mais en lui conservant ses marques

¹ Abgrall, p.123

² Stephen, p.3

³ Il est fait référence à la lignée maudite dans l'une des séquences de classe d'*Hereditary*, analysées dans la partie I) 2) 2/ Le tragique au service de l'horreur : les scènes de classe.

⁴ Koresky (critique), p.42 : « Robert Egger's *The witch* has an internal logic based on the rhythms of its isolated puritan family, slowly devouring itself out of suspicion and paranoia »

identitaires. Or l'intégration dans la secte s'accompagne de la perte de ces éléments d'identité. Il s'agit d'une assimilation au sens physiologique, c'est-à-dire une utilisation des éléments de l'organisme assimilé au profit de l'organisme assimilant ; c'est en ce sens que nous le comparons à la phagocytose, autrement dit à la capacité d'un organisme simple, comme une bactérie, à assimiler un autre organisme simplement par contact et destruction de ses frontières.¹

Et cette métaphore biologique, qui illustre l'économie fondamentale de la secte, nous renvoie à un certain nombre d'éléments théoriques et esthétiques que l'on a convoqués sous la coupe du thème familial au cours de la réflexion. D'abord, il convient de rappeler que la référence biologique a été appliquée à la famille en tant que son fonctionnement, sur le plan psychique, lui confère une unité semblable à celle d'un corps vivant² ; fonctionnement que René Kaës attribue également à l'alliance à caractère religieux, qui assure « un rapport strictement isomorphe entre l'institution et chacun de ses “membres” »³. Et cette « phagocytose » sectaire ne fait-elle pas écho à la nature envahissante de *Midsommar*, qui semble contaminer et assimiler les corps des personnages ? Cette « destruction des frontières » dont parle Abgrall ne rappelle-t-elle pas la dialectique des espaces diégétiques que l'on a, dans la seconde partie, mise au service de la réflexion sur le psychisme familial ? Enfin, la référence aux bactéries renvoie au « proteus » d'*Hereditary*, cet organisme opportuniste profitant de la faiblesse de son hôte pour le contaminer⁴.

Il existe donc un rapport intime et réciproque entre la famille et la secte : de la déconstruction que la première subit sous les assauts de la seconde, on a tenté de démêler le réseau de liens qui opposent et unissent les deux groupes, dans une relation hautement intriquée et ambivalente que mettent à jour l'analyse du corpus et la psychanalyse groupale ; or tous ces recoupements théoriques et esthétiques convergent dans l'idée d'une ressemblance fondamentale entre les deux groupes. Comme l'écrit Raphaël Riand,

certaines familles en souffrance fonctionnent aussi dans la confusion des places et des rôles de chacun. Une certaine indifférenciation perdue entre les membres de ces familles : familles en souffrance et groupes sectaires peuvent alors présenter des caractéristiques communes.⁵

¹ Abgrall, p.153

² L'isomorphisme familial a été abordé dans les deux premières sous-parties du II) 1) L'alliance inconsciente et les espaces équivoques.

³ Kaës, p.138

⁴ J) 2) 2/ Le tragique au service de l'horreur : les scènes de classe.

⁵ Riand, p.6

Familles et sectes se retrouvent donc dans cette indifférenciation commune, dans ce lien ambigu dont le corpus fait un vecteur de contamination et qui, dans la secte, devient une matrice de doubles : si la famille, telle qu'elle est dépeinte par l'échantillon d'horreur contemporaine qui nous intéresse, est investie d'une dimension sectaire, la secte s'applique également à miroiter, voire remplacer, la famille. En quoi cette relation d'interpénétration entre les deux groupes – que l'on vient d'explorer – évolue-t-elle vers une étrange symétrie dont le corpus témoigne ? Dans quelle mesure l'ambivalence de la cellule familiale s'actualise-t-elle dans les formes sectaires à la fois inquiétantes et familières qui émergent dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* ?

2) VERS UNE RÉFLEXION DÉFORMÉE : LA RECOMPOSITION UNHEIMLICH- IENNE DE LA CELLULE FAMILIALE ?

1) **Dédouplements : mimétisme esthétique et symbolique**

La psychanalyse groupale nous renseigne sur les profondes similitudes qui existent entre la famille et la secte : les auteurs que l'on a cités dans la partie précédente insistent sur le fait que cette ressemblance tient du mimétisme, des efforts de l'organisation sectaire pour imiter et, in fine, remplacer la structure familiale. Comme l'écrit Claude Pigott : « une des premières caractéristiques des sectes est qu'elles se superposent à la famille »¹. Jean-Claude Maes, quant à lui, consacre ses recherches aux relations qu'entretiennent ces deux groupes, aux influences mutuelles qu'ils exercent l'un sur l'autre ; et à ce titre, dans son article « Evolution des familles et phénomènes sectaires », l'auteur postule que

la dépendance à une secte est une des façons dont il peut advenir que le sujet post-moderne essaie de répondre à l'évolution des familles. Une première piste me semble être cette prétention qu'ont toutes les sectes d'être pour leurs adeptes une nouvelle famille, voire carrément leur 'vraie' famille.²

Si on a vu, dans la partie précédente, que la psychanalyse retrace des origines familiales à l'adhésion sectaire individuelle, ici Maes fait l'hypothèse de la secte comme conséquence ou produit socio-culturel des évolutions dont les formes, le statut et la place de la famille ont fait l'objet durant les dernières décennies. Le fait d'envisager le groupe familial en tant que phénomène sociologique

¹ Pigott, p.323

² Jean-Claude Maes, « Evolution des familles et phénomène sectaire », *Le divan familial*, n°15, 2005/2, p.3, [<https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2005-2-page-177.htm/>] (page consultée le 25 mai 2020)

renvoie à la démarche du *Hearths of Darkness* de Tony Williams, qui enracine l'analyse de son vaste corpus dans le sol fertile d'une perspective historique, sociologique et culturelle de la famille, et voit notamment dans l'horreur familiale américaine des années 60 à 80 les signes d'un refoulé patriarcal faisant retour. Au même titre que Robin Wood, l'auteur estime que le cinéma – et tout particulièrement le cinéma d'horreur – incarne nos « cauchemars collectifs »¹, se faisant ainsi l'expression détournée des maux de son temps ; et de la même manière, comme l'écrit Matthew Reynolds dans sa critique de l'ouvrage, la famille est à l'image – miniature, en quelque sorte – de la société qui l'englobe, et vice-versa :

En tant que microcosmes des structures sociétales fondamentales, les familles reflètent et régénèrent constamment des motifs patriarcaux et hégémoniques qui, en retour, produisent des individus violents ou même monstrueux, surgissant en son sein.²

C'est en raison de ces miroitements réciproques que l'horreur familiale est considérée par Tony Williams, conjointement à Robin Wood, comme le vecteur d'une remise en question de la structure patriarcale et figée de la famille et, par extension, de la société. Or selon la perspective psychologique proposée par Jean-Claude Maes, l'adhésion sectaire pourrait être envisagée comme une des répercussions de la famille contemporaine. Ces croisements nous permettent non seulement d'esquisser les contours d'une réflexion sur le traitement de la famille dans l'horreur contemporaine comme symptôme, révélateur d'un contexte socioculturel plus large – réflexion dont ce mémoire est en quelque sorte un « échantillon » ; mais également et surtout d'introduire, via la métaphore du miroir, la secte dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* comme le reflet hautement *Unheimlich*-ien de la famille elle-même. Tout d'abord, dans quelle mesure les miroitements du corpus incarnent-ils le mimétisme à l'œuvre entre la famille et la secte ?

Le motif du miroir, de par sa quotidienne étrangeté et les innombrables fantaisies de mise en scène qu'il permet, est extrêmement usité dans le cinéma, et à plus forte raison dans le cinéma fantastique. Et si les films du corpus n'échappent pas à la règle, les miroirs littéraux y sont cependant relativement rares : de fait, les réalisateurs semblent user de moyens détournés pour en retranscrire le principe réfléchissant. Ainsi des maquettes d'*Hereditary*, dont on a déjà fait mention à plusieurs reprises et qui allégorisent de façon éloquente la copie, la reproduction fidèle et pourtant factice issue de la démarche mimétique ; de la même manière, les jumeaux Jonas et Mercy

¹ Wood, p.26 : « it becomes easy, if this is granted, to offer a simple definition of horror films : they are our collective nightmares »

² Reynolds, p.2-3 : « as a microcosm of basic societal structures, families constantly reflect and regenerate patriarchal and hegemonic patterns that in turn produce violent or even monstrous individuals who erupt from within »

s'adonnent dans *The Witch* à l'imitation du bêlement du bouc et de la transe de Caleb¹. Mais c'est le cas de *Midsommar* qui, ici, présente l'exemple le plus riche : la communauté païenne qui accueille le personnage principal est en effet basée sur ce principe de « mirroring » et de réciprocité². D'abord, la symétrie règne partout, aussi bien dans les formes inanimées³ que dans les rituels où les personnages respirent, chantent et se placent en miroir. Ensuite, dans un geste empathique qui rappelle l'isomorphisme familial, religieux et sectaire – ce simulacre d'unité biologique à laquelle la psychanalyse compare l'illusion groupale – les membres de la secte simulent les émotions ou la douleur d'autrui comme s'il s'agissait des leurs. Ils réagissent comme un tout, souffrent comme un seul corps ; plus encore, les scènes dépeignant ce spectacle isomorphique semblent se miroiter mutuellement : ainsi des séquences simultanées du rituel de fécondation et de la crise cathartique de Dani à sa découverte, ou de la transe qui saisit la foule à la vue des tortures de l'« Attestupan » et de l'incendie final, qui illustrent l'attitude mimétique des Hargas par des plans larges aux compositions similaires.



Le mirroring dans la communauté païenne de Midsommar

¹ Séquence à laquelle on a consacré une partie du II) 2) 3/ *The Witch*, la métaphore du sang.

² Aster (script), p.68 : « CONNIE – So, is this like a Wiccan thing? – SIV (confused at first) – Wicca? Oh my dear no! This is about reciprocity » ; on en trouve également mention dans le « director's cut » [02:32:56] : « On the day of our deity of reciprocity »

³ L'immense table du repas et le temple, par exemple.

Cette symétrie se retrouve également, à bien des occasions, dans l'architecture des décors et la composition des plans d'*Hereditary* et de *Midsommar* ; et bien que leur parenté n'ait rien de surprenant, puisqu'ils ont tous deux été réalisés par Ari Aster, on trouve cependant à l'œuvre un phénomène de réfléchissement, de l'un à l'autre, qui semble trop flagrant pour être accidentel. De fait, au-delà de leurs propres symétries et mimétismes diégétiques, les deux films se « miroitent » mutuellement ; on le voit avec les plans portraits de Peter et Dani, couchés et apathiques, les dessins de portraits avec Charlie et Dani en amorce, ou ces plans fixes de visages pulvérisés.



Les miroitements entre Hereditary et Midsommar

Dans sa préface à la nouvelle édition de *L'inquiétant familial*, Simone Korff-Sausse relate l'incident anecdotique qui a inspiré Freud dans sa théorisation de l'*Unheimlich* : ce dernier a été confronté de manière imprévue à son propre reflet alors qu'il voyageait en train, et le caractère étrange de cette apparition, qu'il n'a pas tout de suite reconnu comme étant la sienne, a provoqué chez lui un effroi tout particulier. C'est sur la base de cette genèse que Simone Korff-Sausse qualifie le miroir d'« instrument de l'inquiétant familial »¹ ; et pour cause, le miroir propre ou figuré produit des doubles, et ce phénomène de dédoublement ainsi que le spectre des troubles identitaires qu'il suscite condense et exemplifie en quelque sorte les insaisissables nuances du sentiment de l'*Unheimlich*. Outre la dimension profondément ambivalente des figures du corpus – dont on a déjà analysé les plus emblématiques – il semble que *Midsommar*, là encore, propose avec le personnage de Dani un traitement intéressant du motif du double. On a mentionné à quelques reprises la confusion entre elle et sa sœur Terri, qui peut à ce titre être envisagée comme son alter ego ; d'ailleurs, l'une de ses apparitions se produit alors que Dani observe son propre reflet dans un miroir. Mais les dédoublements de la protagoniste ne s'arrêtent pas là : de fait, cette dernière entretient une ressemblance flagrante avec la femme qui se livre à la cérémonie traumatisante de

¹ Freud, empl. 80

l'« Attestupan » ; combinée aux nombreux champs-contre-champs et aux longs regards échangés entre les deux personnages, cette familiarité troublante ne semble pas accidentelle.



Les doubles de Dani

Or ce motif quintessentiel du concept freudien est également, selon Robin Wood, la forme privilégiée de « la relation entre la normalité et le monstre, qui constitue le sujet fondamental du film d'horreur »¹ ; et le théoricien ajoute que

La figure du doppelgänger, de l'alter ego ou du double, une figure récurrente dans la culture occidentale, tout particulièrement au cours du dernier siècle, [...] expose le monstre en tant qu'ombre de la normalité.²

Le *Hills Have Eyes* de Wes Craven, dont il a « conçu les deux familles [...] afin qu'elles soient des images réfléchies l'une de l'autre »³, en fournit un exemple. C'est donc dans ce rapport de symétrie entre la famille et la secte – dont le champ de la psychanalyse et les mimétismes formels du corpus attestent – que la figure du double intervient, et que se rétablit le lien avec l'*Unheimlich*

¹ Wood, p.26 : « the relationship between normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the horror film »

² *Ibid.* : « the figure of the doppelgänger, alter ego, or double, a figure that has reoccurred constantly in Western culture, especially during the past hundred years, [...] reveals the Monster as normality's shadow »

³ Skelton, p.22 : « I set out to have the two families in *The Hills Have Eyes* be mirror images of each other »

freudien qui occupait les premiers temps de notre réflexion. Or comme le souligne Robin Wood, l'usage de ce motif emblématique implique nécessairement une certaine subversion de la normalité, en cela qu'il jette sur les deux partis une ambivalence réciproque ; Robert Steichen, dans un article pour *Le Bulletin Freudien* intitulé « L'intrusion de la chose », écrit que « le double est aussi bien représenté par le bourreau que par la victime »¹. Et cette subversion est d'autant plus flagrante lorsque, comme dans *The Texas Chain Saw Massacre* ou dans *Hereditary*, la normalité – la famille – et son ombre – le clan cannibale ou la secte démoniaque – s'enchevêtrent et se confondent : « les définitions de “normalité” et “monstre” se sont partiellement inversées. [...] Le monstre, c'est la famille, un des grands monstres composites du cinéma américain »². Aux stricts dédoublements dont on a tenté ici de faire état s'ajoute donc une dimension subversive, inhérente à l'*Unheimlich* ambivalent et au double, son inquiétante progéniture.

Le groupe sectaire, de fait, prétend non seulement reproduire la cellule familiale, mais son principe mimétique s'applique également au sein du groupe : l'inclusion des adeptes se base sur ce que la psychologie appelle le « rapport au même »³, et qui selon Jean-Claude Maes correspond à un « idéal de clonage »⁴. Et l'auteur cite ici Steichen et établit une connexion explicite – via le principe d'ambivalence qui a introduit et traversé notre réflexion – entre le mimétisme sectaire et le double freudien, puisqu'il écrit que ce rapport au même « est chargé d'ambivalence, car le double d'abord rassurant, devient ensuite menaçant, voire sadique et meurtrier »⁵. Mais par quels moyens le corpus exprime-t-il cette subversion à l'œuvre entre la famille et la secte ? Dans quelle mesure les miroirs déformants et reflets grimaçants d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* attestent-ils de cette relation entre les dédoublements sectaires et l'*Unheimlich* freudien ?

2) La métaphore du miroir déformant : les reflets grimaçants produits par la secte

Il convient ici de rappeler la mécanique cachée de la transmission psychique intergénérationnelle telle que René Kaës, et à sa suite Anne Loncan, la décrivent :

¹ Robert Steichen, « L'intrusion de la chose », *Le bulletin freudien*, n°25-26, JUIN 1995, p.2, [<http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/27-BF25-26.18.STEICHEN.pdf>] (page consultée le 25 mai 2020)

² Wood, p.31 : « the definitions of “normality” and “monster” have become partly reversed. [...] The monster is the family, one of the great composite monsters of the American cinema »

³ Maes, « La “chose” sectaire », p.2 : « les groupes d'inclusion sont ce que j'appellerai les lieux du Même, ceux où “je” est le même que les autres »

⁴ Maes, « Famille et sectes », p.21-22 : « le phénomène de mimétisme dont j'ai largement parlé, encouragé très explicitement par toute la propagande sectaire [...] amène la secte à se constituer comme un groupe d'inclusion par excellence, ce qui fera dire à certains observateurs que l'idéal d'une secte, c'est le clonage »

⁵ Maes, « La “chose” sectaire », p.4

La transmission d'une génération à l'autre comprend des parts dynamiques, porteuses, mais aussi des parts qui s'inscrivent en négatif (les manques, les pertes, les deuils) et d'autres qui œuvrent dans le négatif, en rapport avec les traumatismes vécus par les générations en amont [...].¹

On a consacré une partie du second temps de la réflexion à ce « sombre héritage » dans lequel réside l'ambivalence de la famille ; ces traumatismes refoulés qui voyagent et font retour, via les alliances inconscientes, d'une génération à l'autre et à travers les espaces psychiques individuels et du groupe. Et cette inscription « en négatif » des contenus psychiques, cette « empreinte » du refoulé semble exprimer avec justesse le décalage subtil, la subversion inquiétante qui s'opère dans le dédoublement *Unheimlich*-ien. Car comme l'écrit David B. Morris, « toute figure ou événement de l'inquiétant familier est inévitablement un substitut : le double inexact ou le remplaçant de ce que l'on ne peut connaître ou représenter directement »² ; et de fait, le double est approximatif, le reflet est légèrement déformé, et c'est cette dans cette nuance que réside l'effroi, ainsi que la portée subversive de l'*Unheimlich* – dont l'expérience, du point de vue psychique, est causée par la réminiscence fugace de contenus refoulés. Steven Jay Schneider, dont on a déjà cité les travaux, établit un lien direct entre l'imagerie psychanalytique du « négatif » et l'*Unheimlich* qu'il décrit comme « l'occurrence d'une conscience atténuée, incapable de dominer sa propre négativité »³. Or le négatif – en photographie notamment – ne consiste-t-il pas en une inversion ? Et n'est-ce pas un rapport de cet ordre, investi d'une ambivalente « coïncidence avec son contraire »⁴, qu'on trouve ici à l'œuvre entre la famille et la secte et que les formes du corpus retranscrivent ? On a exploré la relation hautement ambivalente que la psychanalyse établit entre les deux groupes : « c'est peu ou prou Doctor Famille et Mister Secte »⁵, selon la formule particulièrement imagée de Jean-Claude Maes. Et qu'il s'agisse de la silhouette floue renvoyée, dans l'introduction, par l'armoire à pharmacie de Dani, du visage boursoufflé qu'en pleine crise d'angoisse, elle voit dans le miroir, ou du sourire sardonique lancé à Peter par sa propre image réfléchie ; les reflets altérés de *Midsommar* et d'*Hereditary* font écho à ce miroir déformant que la secte semble tendre à la famille.

¹ Loncan, et al. p.79

² David B. Morris, « Gothic Sublimity », *New Literary History*, vol. 16, WINTER 1985, p.311 : « every uncanny figure or event is inevitably a substitute : the inexact double or surrogate of what we cannot know or cannot represent directly » [<https://www.jstor.org/stable/468749>] (page consultée le 26 mai 2020)

³ Schneider, p.135 : « das unheimlich, in art as in life, is the occurrence of a consciousness that is attenuated, incapable of mastery over its own negativity »

⁴ Freud, empl. 388 : « Heimlich est donc un terme qui développe sa signification en direction d'une ambivalence qui le pousse, au bout du compte, à coïncider avec son contraire. Ce qui est unheimlich est d'une certaine manière un mode du Heimlich »

⁵ Maes, « La “chose” sectaire », p.10



Les « miroirs déformants » littéraux d'*Hereditary* et *Midsommar*

Et comme le phénomène du double présente les deux partis, bourreau et victime, sous un jour ambivalent, il est clair que le dédoublement famille-secte et les miroitements « en négatif » qu'il produit participent de cette subversion de l'environnement familial – la cellule et l'héritage – qui constitue le nœud de notre réflexion. D'ailleurs, l'usage du vocabulaire qu'utilise ici Alberto Eiguer pour décrire la structure de la transmission familiale résonne de façon troublante avec la dialectique de l'inquiétant familial freudien :

A. Green soutient précisément qu'entre les parents et les enfants ne s'établit pas « une réplique identique du modèle mais une réplique complémentaire, une sorte de négatif de la structure parentale ». Toutefois, la reproduction de l'identique ne se fait pas par une opération unique de duplication simple. L'original se scinde en deux, chacune de ses moitiés se reconstitue en créant son complément ; celui-ci se défera à son tour de la moitié parentale à laquelle il est couplé pour fabriquer la réplique exacte de celle-ci. L'identique n'est donc atteint qu'à travers un double deux fois inversé.¹

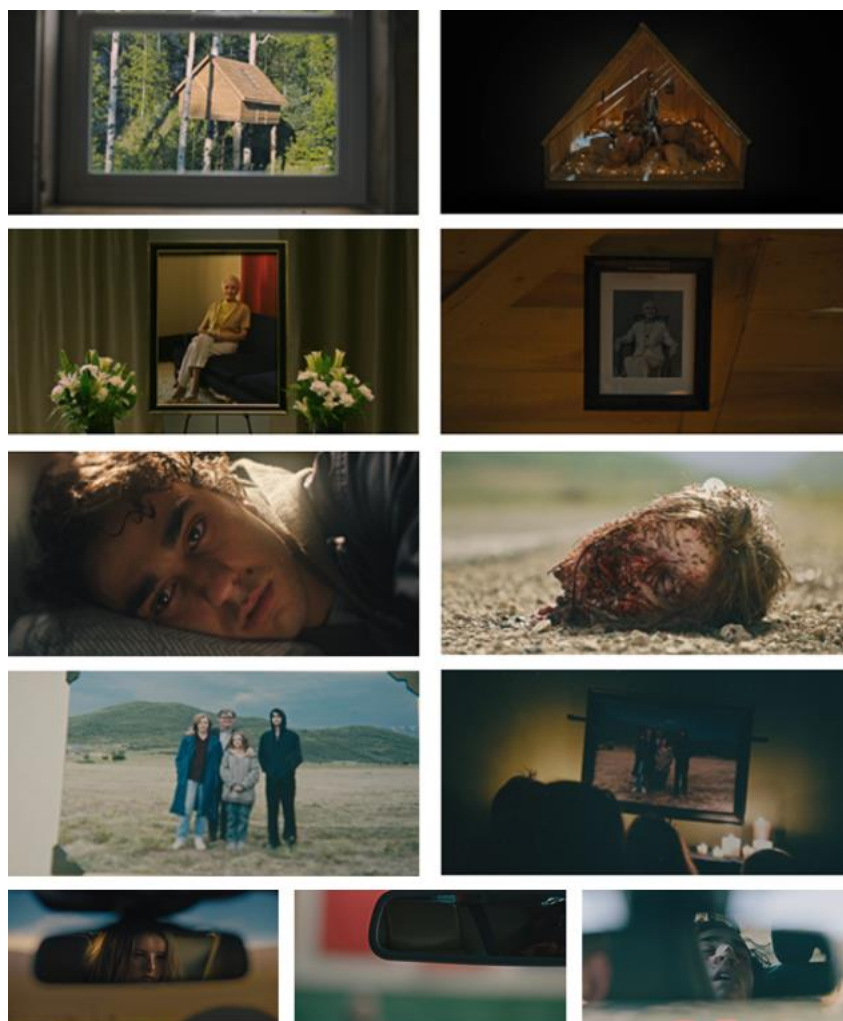
Le psychanalyste fait ici référence aux travaux d'André Green qui, dans un article particulièrement complexe intitulé « Répétition, différence, réplification », affirme que l'unité obtenue par les combinaisons parentales, au fil des générations, ne s'appréhende que par « la réflexion, où symétrie et inversion président aux opérations »². Et il est difficile de ne pas remarquer la manière dont ce lexique de la réplique, du dédoublement, de la reproduction, de la symétrie et de l'inversion, de la reproduction en négatif... coïncide avec les motifs théoriques et esthétiques que l'on a convoqués jusqu'ici. Cette théorie des « trois miroirs inversés de la structure familiale »³ décrite par Alberto Eiguer scelle en quelque sorte le lien famille – *Unheimlich* – secte : les dédoublements inquiétants d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* procèdent à une recomposition « en négatif » de la cellule familiale dans la secte, actualisant ainsi sa dimension ambivalente. Mais quelles sont les incarnations formelles de cette recomposition subversive ?

¹ Ruffiot, et al. p.163

² André Green, « Répétition, différence, réplification », *Revue française de psychanalyse*, n°34, 1970/5, p.483

³ Ruffiot, et al. p.163

Hereditary regorge de ces recompositions esthétiques perverses qui – outre leur efficacité horrifique – non seulement illustrent ce fatal mouvement de « retour » que l'on rattachait dans la première partie au thème de la famille, mais représentent la « reconstruction, symbolique, rituelle et imaginaire, d'une nouvelle famille »¹ dont s'accompagne l'appartenance à la secte. Ainsi se font écho les représentations de la cabane – qui constituent les premières et dernières images du film – et les différentes photographies de la famille – de la matriarche Ellen, des Graham – transposées dans des contextes de rituels sectaires². Et le miroir littéral du rétroviseur de la voiture, anodin au départ, reflète ensuite le cadavre de Charlie et le visage tuméfié de Peter.

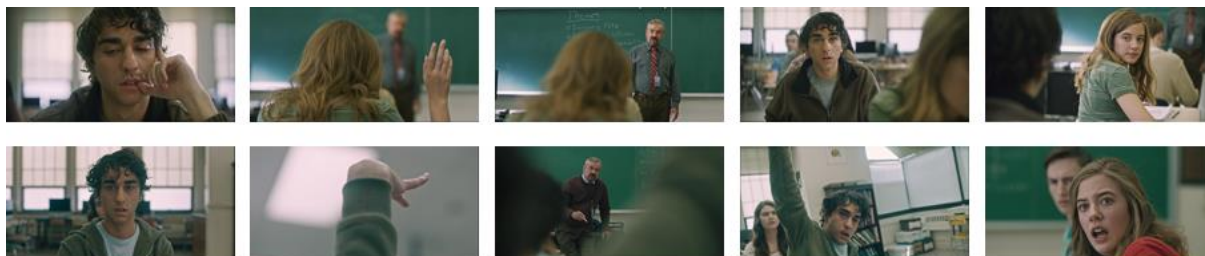


Les plans-miroir d'Hereditary

¹ Abgrall, p.120

² On citait dans la partie III) 1) 1/ Briser le lien : la destruction esthétique de l'unité du groupe -- les séquences du dîner et de la séance qui, de la même manière, transposaient l'unité familiale dans un contexte occulte.

Le même procédé s'applique d'ailleurs aux deux séquences de classe qui nous occupaient dans la première partie de notre réflexion¹ : la seconde consiste en une reconstitution grimaçante, bien qu'extrêmement familière – certains détails, comme les cadrages ou les coloris des vêtements de Peter, sont quasiment identiques –, de la première.



Les séquences-miroir de classe, dans Hereditary

Comme l'écrit très justement Michael Koresky, *Hereditary*

augmente en intensité jusqu'au point de rupture, une série de chocs suivis d'une représentation grand-guignolesque qui à la fois cristallise et subvertit ses thèmes, tout en proposant une version « De l'autre côté du miroir » sournoisement déformée du groupe de soutien qu'Annie avait rejoint à contrecœur au début du film,²

appliquant ainsi la dialectique ambivalente de l'*Unheimlich* aux représentations formelles de la famille et de la secte. Et le discours final du « gourou » Joan de sceller, par le lexique ambigu du lien³, l'union des membres de la secte dans ce macabre simulacre familial : « [...] et lie les hommes à notre Volonté, tout comme nous nous sommes liés, maintenant et à jamais, à la Tienne »⁴.

Dans le cas de *The Witch*, on assiste à une occurrence similaire bien que plus subtile : le cercle familial du personnage principal, initialement composé de sept membres – William, Katherine, le nourrisson Samuel, les jumeaux Mercy et Jonas ainsi que Thomasin elle-même – décimés un à un, est reconstitué dans le cercle sectaire, qui compte six membres et dont Thomasin est le septième.

¹ 1) 2) 2/ Le tragique au service de l'horreur : les scènes de classe.

² Koresky (critique), p.44 : « the film builds to a rupturing climax, a series of shocks followed by a grand guignol setpiece that both crystallizes and obfuscates its themes, and also functions as a slyly twisted through-the-looking-glass version of the grief-counseling circle that Annie had so reluctantly joined earlier in the film »

³ Le verbe « to bind » exprime aussi bien le lien, l'union, que la contrainte ; et cette polysémie n'est pas sans rappeler la dimension entravante des alliances psychiques et du lien familial.

⁴ Aster (script), p.118 : « [...] and bind all men to our Will, as we have bound ourselves for now and ever to Yours »



Les six sorcières lévitant lors du Sabbath final de The Witch

Et cette recomposition subversive de la famille dans la secte est illustrée de manière plus éloquente encore dans *Midsommar* ; à l'instar de Michael Koresky, Madeline Whittle souligne l'ironie tragique par laquelle s'opère le renversement, radical bien que progressif, de la trajectoire du film :

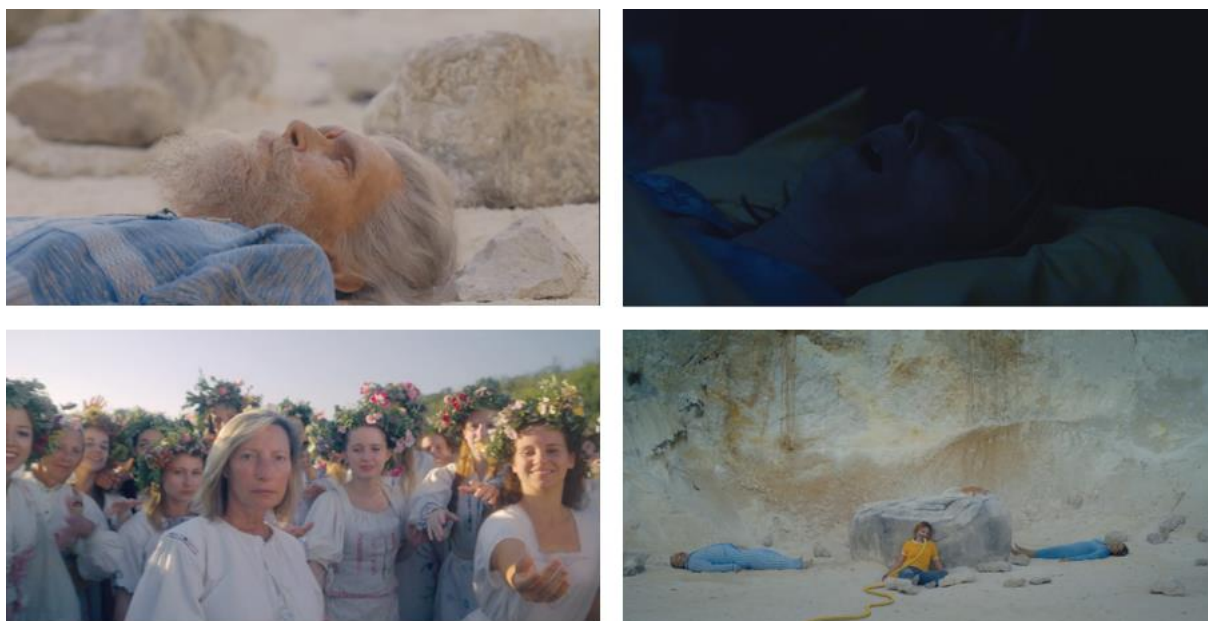
Ce qui est terrifiant dans *Midsommar*, ce n'est pas l'immense spectre du deuil qui plane sur Dani, ni l'étrange et inquiétante logique de la communauté et de ses traditions, mais plutôt le fait même que les pertes subies ont pu la précipiter dans un état d'aliénation tel que cette logique n'apparaît pas plus étrange ou inquiétante que ce foyer méconnaissable qu'elle a laissé derrière elle.¹

Et de fait, on remarque d'abord l'abondance de références à la famille, dans les dialogues et via le lexique familial employé au sein de la communauté. Le personnage de Pelle, cet « agent double » par lequel s'établit le passage dans la secte, à compter de l'arrivée du groupe sur les lieux, se réfère aux Hargas comme étant tous des parents ou des frères et sœurs² ; et à l'issue du film Dani

¹ Madeline Whittle, « Review : *Midsommar* », *Film Comment*, 2 juillet 2019 : « What's terrifying in *Midsommar* is not the immense specter of loss that hangs over Dani, nor the strange and uncannily foreign logic of the commune's traditions, but the very fact that Dani's loss might have pushed her into a state of alienation within which that logic feels no more strange or foreign or uncanny than the newly unrecognizable home she's left behind » [<https://www.filmcomment.com/blog/review-midsommar/>] (page consultée le 25 mai 2020)

² Aster (script), p.22 : « PELLE – Dani: meet my brother Ingemar » ; p.33 : « PELLE – these are my family ! » ; p.34 : « PELLE (in English, to the guys) – This is my sister Dagny. Born on the same exact week as me » ; « PELLE – Father Odd ! » ; p.57 : « INGEMAR – I'm sorry, grandmother Siv! I kind of warned them » ; p.72 : « PELLE – I think my sister Maja has taken a liking to you » ; p.74 : « PELLE (gasps, in Swedish) – I'm so sorry, Father Ulf! He didn't know » ; p.78 : « PELLE – but I've always felt... held – by a family. Which everyone deserves. And you deserve » ; (à propos de Christian) « PELLE – does he feel like a home to you ? » ; p.95 : « PELLE (O.S.) – Grandfather Sten ! »

elle-même est explicitement intégrée à cette famille de substitution¹. Cette transition progressive est d'ailleurs illustrée par la séquence du cauchemar [01:14:30], au cours de laquelle plusieurs flashes fugitifs remplacent les cadavres des aînés sacrifiés lors de l' « Attestupan » par ceux des parents de Dani et de sa sœur Terri. Et de la même manière, la mère du personnage, vêtue de l'habit traditionnel mais arborant une expression sévère, apparaît brièvement au sein de la foule qui entoure Dani après son sacre. Il semble également possible d'envisager le diptyque Terri – Dani et leur dialectique confuse comme une forme de personnification de cette parenté dichotomique famille – secte.



Les superpositions famille – secte de Midsommar

De ce motif de substitution – ici évoqué dans ses occurrences esthétiques et de mise en scène en lien direct avec les groupes sectaires et familiaux – participent également les éléments de renversement, d'inversion ou de subversion que l'on a abordés à partir du second temps de la réflexion². Là encore, il semble pertinent de revenir aux propos de Roger C. Schlobin, que l'on a cités dans l'introduction et qui ont guidé notre réflexion :

¹ *Ibid.*, p.105 : « HÅRGAN WOMAN – you are the family now ! Yes ? [...] HÅRGAN WOMAN (CONT'D) – Yes ! Yes ! You are the family ! » ; p.116 : « Dani beams. She has been embraced by a new family. She is queen. She is not alone »

² Je fais référence notamment à la figure double mère-sorcière abordée dans le II) 2) 2/, qui préfigurait ce geste -- aux motifs de l'inversion des valeurs dans le cadre de l'embrigadement sectaire, évoqués en III) 1) 2/ La nature de la menace : les processus sectaires à l'assaut de la famille -- et à la subversion famille – secte qui s'opère via la référence religieuse dans *The Witch*, qui constitue une partie du III) 1) 3/ De la dimension sectaire de la cellule familiale.

L'horreur profonde substitue les significations. Plutôt que de priver les signes de leur sens, ils sont investis de significations nouvelles, inversées et implacables. [...] Comme Stephen King l'a écrit, la terreur « découle d'une impression persistante de dissolution, l'impression que les choses sont en train de se défaire », ce qui doit être suivi d'un rétablissement malsain et contre-nature de ces choses.¹

Ainsi les familles du corpus se défont, et se voient recomposées par un inquiétant Doppelgänger sectaire dans lequel elles se mirent et se reconnaissent. Cette trajectoire circulaire, de rupture et de reconstitution du lien, rappelle à nouveau l'étymologie paradoxale de l'alliance, « cordon ombilical qui de sa coupure appelle un lien d'une autre nature pour un autre destin »² ; cette alliance filiale qui est « coupée, tranchée »³ dans le fantasme d'auto-engendrement qui accompagne l'adhésion sectaire – et dont les décapitations en série d'*Hereditary* pourraient être la macabre allégorie ? Tous ces éléments convergent dans l'idée d'un geste cyclique, dont la boucle serait scellée par la renaissance dans la secte – n'est-ce pas d'ailleurs ce que suggèrent les simulacres de crèches chrétiennes par lesquels s'achèvent *Hereditary* et *Midsommar* ? Dans quelle mesure le motif de la renaissance dans la secte fait-il écho au concept d'*Unheimlich* freudien, dont la circularité va imprégner les formes et la trajectoire même des films du corpus ?

3) La renaissance dans la secte : un éternel retour du même ?

Il apparaît tout d'abord que les séquences finales d'*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* sont similaires en cela qu'elles proposent, dans une alternative présentée comme plus ou moins enviable à la cellule familiale, une improbable apothéose cathartique dans la réunification sectaire. Malgré toute l'horreur qu'inspirent les dernières minutes d'*Hereditary*, elles constituent une accalmie salvatrice au chaos qui a précédé ; et aux visages grimaçants qui ont jalonné le film, aux affres de souffrance dans lesquels chaque personnage a été précipité, succèdent cette touchante scène de réunion et l'expression apathique, presque sereine, de Peter : l'insoutenable culpabilité du personnage est enfin levée. Et le cas de *The Witch* n'est guère moins suggestif, puisque la séquence finale figure, par l'ascension pseudo-messianique de Thomasin, la délivrance extatique de ses entraves familiales et religieuses. Dans une référence explicite au *Vol des sorcières* de Francisco De Goya, et comme l'écrit Saige Walton, Robert Eggers fournit avec l'image finale de Thomasin « la

¹ Schlobin, p.6 : « Deep horror substitutes meanings. Rather than leaving signs without significance, they are filled with new, inverted, and deadly meanings [...]. As Stephen King has put it, terror “arises from a pervasive sense of disestablishment, that things are in the unmaking”, which must be followed by an unnatural and unholy *making* »

² Kaës, p.44

³ *Ibid.*, p.14 : « en hébreu, le mot alliance (berith) dans son sens premier, signifie “trancher, couper” »

seule extase aérienne qu’offre le film »¹. *Midsommar* quant à lui propose, à l’instar de *The Witch*, un « happy-end » controversé qui n’est pas sans constituer un écho sardonique à la dimension féérique – abordée dans la toute première partie de la réflexion – des deux films : la toute dernière image nous montre le visage, pour la première fois souriant, de Dani.



Les séquences finales similaires et graduellement cathartiques d'Hereditary, The Witch et Midsommar

Il semble pertinent, ici, de revenir sur la perspective psychanalytique qui pose le déni de filiation et la volonté de rupture du lien familial comme facteur récurrent dans l’adhésion sectaire : cette démarche vise une libération de ce réseau de liens dont on a vu qu’ils pouvaient devenir, envisagés sous un certain angle, des entraves. La secte se présente et est ainsi perçue par l’adhérent comme une alternative, une manière de s’extraire – sur le plan symbolique – d’une cellule ou d’une hérédité familiale restrictives, toxiques ou aliénantes ; comme l’indique, dans l’article « Du groupe familial au groupe sectaire : une quête d’indifférenciation », le psychologue Raphaël Riand :

Lecourt (2004) montre comment le groupe sectaire peut se passer de lien de filiation en en créant de nouveaux. L’adepte a alors l’illusion de pouvoir se dégager de son histoire familiale et de naître à nouveau, enfant de cette nouvelle famille grandiose aux projets mégalomaniaques. La secte « délivre l’individu des contraintes historiques, transgénérationnelles [...] ».²

Et de fait, l’harmonie ambiguë qui se dégage des conclusions d’*Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*, ainsi qu’un certain nombre d’éléments narratifs et esthétiques, soutiennent à mon sens cette idée d’une libération, d’un renouveau : la mise en scène, en somme, d’une renaissance symbolique et cathartique dans la secte. Le cas de *Midsommar* est, à ce titre, particulièrement éloquent. Il est clair qu’Ari Aster, dans une démarche d’extériorisation ou d’incarnation formelle de l’intériorité de Dani, procède à une mise en scène de l’anxiété qui passe principalement par la

¹ Walton, p.21 : « the last scene of the witch includes a pointed reworking of Goya’s *The witch’s flight* (...) rather than ending on a note of horror, the final image of Thomasin becoming witch is the only aerial ecstasy that Eggers’ film provides »

² Riand, p.5

respiration. D’abord, les parents et la sœur du personnage sont morts asphyxiés dans l’incident tragique qui est à l’origine du trauma de Dani – qui même avant cela semblait souffrir de troubles de l’anxiété, comme le suggèrent les pilules que le réalisateur nous montre dans l’introduction. Ensuite, et tout particulièrement après la réactivation de son trauma lors de l’« Attestupan », il est fait référence à de nombreuses reprises dans les dialogues et dans le script¹ aux difficultés que Dani, sujette aux crises d’angoisse, éprouve à respirer ; au cours de la séquence du cauchemar [01:14:30], elle est filmée en plan portrait, exhalant au ralenti une épaisse fumée noire, semblable aux gaz d’échappement qu’émet la voiture alors qu’elle s’éloigne, l’abandonnant à son sort. Et en réponse à ses suffocations, toute la communauté semble respirer à sa place : l’un des rituels récurrents des Hargas consiste en une inspiration-expiration rapide, les substances psychédéliques consommées font onduler les paysages alentours, donnant l’impression que les arbres, les fleurs elles-mêmes respirent... Enfin, la séquence finale montre Dani prise d’une incontrôlable quinte de toux, tandis qu’en arrière-plan le temple ainsi que les dernières reliques de sa vie passée partent en fumée.



Les suffocations de Dani au service de la mise en scène de l’anxiété dans Midsommar

La boucle est ainsi bouclée : la séquence finale se présente comme une réminiscence cathartique du trauma de Dani, comme une délivrance de la culpabilité ressentie vis-à-vis des événements et du rapport trouble d’identification à sa sœur qui, semble-t-il, découlait de cette culpabilité – Dani renaît au sein de cette nouvelle famille et respire enfin. Et ici il semble intéressant d’évoquer l’article « Projections, Suspense, and Anxiety : the Modern Horror Film and its Effects » de Cosimo Urbano : l’auteur, dans sa théorie des « quatre stratégies représentationnelles du film d’horreur moderne » met la conception freudienne de l’anxiété – ou de l’angoisse, selon les traductions – ainsi que l’*Unheimlich* au service d’une réflexion sur la trajectoire archétypale

¹ Aster (script), p.62 : « DANI (CONT'D) – I feel like the skin on my neck is getting tighter. Like I'm choking » ; p.63 : « Dani pulls again at her neck - still feeling claustrophobic in her own skin » ; p.70 : « Dani enters with sunken eyes. Christian's already in bed. Staring at him, Dani walks to JOSH. (She is pulling at her neck again) » ; p.77 : « Her breathing is erratic and she's pulling at her neck again (as if to loosen the skin) » ; p.78 : « DANI – What am I going through? I'm scared. I can't breathe » ; p.110 : « The young women rush over to Dani. They surround her, touching her, rubbing her. Dani CAN'T BREATHE. She's panicking »

régressive, inversée, de l'horreur¹. Ce dernier énumère quatre mouvements qui, selon lui, en constituent le squelette : « (1) la représentation de l'inquiétant familial, (2) la représentation du monstre, (3) la mise en scène de la violence physique, et ce à quoi je me référerai provisoirement comme étant (4) la mise en scène du "déchainement infernal" »² ; et affirme que ces motifs coïncident avec une lecture à rebours des différents stades de la théorie de l'anxiété révisée de Freud³ :

La liste des quatre stratégies représentationnelles se lit comme une parfaite inversion de cette chronologie. Depuis l'insaisissable sentiment de malaise produit par l'inquiétant familial [...], en passant par la détresse bien plus puissante et directe générée par le monstre [...], il semble que l'on rétrograde à travers les différents stades de l'anxiété.⁴

Or à l'origine de l'angoisse telle que la théorise Freud, il y a « l'accablant et émotionnellement inassimilable traumatisme de la naissance », donc Cosimo Urbano estime que le geste final de l'horreur moderne est une « recreation quasi littérale ». Et l'auteur de conclure : « pour cette raison, je me dois de modifier ma terminologie initiale et renommer la mise en scène du "déchainement infernal", la mise en scène du trauma de la naissance »⁵. Ainsi selon lui, l'horreur suit une trajectoire régressive qui aboutit dans une reconstitution de la naissance et de son impact traumatique ; une renaissance symbolique donc, qui résulte d'un cheminement inversé et en cela résonne étrangement avec les séquences finales du corpus ainsi que l'ensemble de la réflexion.

Mais le motif de la renaissance dans la secte est également, à mon sens, le parachèvement d'une trajectoire cyclique ou circulaire dont on trouve de nombreuses incarnations dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*. Et il semble intéressant, à ce titre, de noter également que Jean-Claude

¹ S'il s'agit là de circonvolutions assez complexes et qui mériteraient d'être étudiées plus en profondeur, il me semble cependant que cette analyse « confirme » en quelque sorte notre intuition que ce motif de la renaissance n'est pas seulement une illustration pertinente des phénomènes psychologiques à l'œuvre dans la secte, mais aussi 1) un motif systémique de l'horreur, et 2) un révélateur de la trajectoire cyclique des films et de l'imprégnation *Unheimlich*-ienne de celle-ci.

² Cosimo Urbano, « Projections, Suspense, and Anxiety : the Modern Horror Film and its Effects », *The psychoanalytic review*, vol. 85, n°6, (DECEMBER 1998), p.889 : « (1) the representation of the uncanny, (2) the representation of the monster, (3) the mise-en-scène of violent physical assault, and what I will provisionally refer to as (4) the mise-en-scène of "all hell breaking loose" »

³ Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p.24 : « c'est l'angoisse qui fait le refoulement et non pas, comme je l'ai estimé jadis, le refoulement qui fait l'angoisse » ; la théorie initiale faisait de l'expérience de l'inquiétant familial l'origine de l'angoisse tandis que la seconde, revue par le psychanalyste, inverse cette tendance en plaçant l'angoisse à l'origine du refoulement qui constitue le matériau de l'inquiétant familial.

⁴ Urbano, p.902 : « the list of the four representational strategies reads as a perfect inversion of that chronology. From the ungraspable and vague feeling of discomfort produced by the uncanny [...], through the much more direct and powerful distress produced by the monster [...], we seem to be moving backward through all the stages of anxiety »

⁵ *Ibid.* : « to an almost literal re-creation of the overpowering and emotionally unmanageable trauma of birth. [...] For this reason, I shall therefore change my original terminology and rename the mise-en-scène of "all hell breaking loose" the mise-en-scène of the trauma of birth »

Maes – dont on a plusieurs fois cité les recherches – affirme que la secte, en tant que « groupe d’inclusion par excellence », est par conséquent soumise à la « temporalité circulaire » qui leur est propre¹. Quelles sont les occurrences esthétiques témoignant de cette circularité dans le corpus ? Dans *Midsommar* d’abord, comme on l’a souligné dès les premiers temps de la réflexion, la nature est exposée dès l’introduction dans sa dimension changeante et cyclique : les contrastes dont la nature est capable sont d’emblée exacerbés avec ces paysages hivernaux auxquels succèdent la végétation printanière qui accueille les personnages, et cette mise en scène des saisons est appliquée au parcours de Dani – donc, à la trajectoire du film – via le découpage de la fresque d’ouverture. Plus encore, le motif circulaire ainsi suggéré survient formellement, à plusieurs reprises, dans le film ; ne parle-t-on pas, d’ailleurs, de cercle amical, professionnel, et à plus forte raison, de cercle familial ? Il s’agit là d’une formule couramment employée pour désigner l’entourage, le groupe, la cellule. Et ces cercles parfaits que forment les structures ou même les membres de la communauté Harga ne sont pas sans évoquer cette imagerie symbolique, au même titre que le groupe de soutien pervers et corrompu d’*Hereditary* – celui-là même qui préfigure la secte, et auquel Michael Koresky faisait allusion² – l’incarne littéralement.



Les motifs circulaires de Midsommar, le « cercle » de soutien d’Hereditary

Parmi les motifs qui, dans *Midsommar*, renforcent l’idée d’un geste cyclique, on note également la récurrence du nombre 9, flagrante dans le script³ ; cela concerne les neuf jours que

¹ Maes, « Famille et sectes », p.21-22 : « le phénomène de mimétisme dont j’ai largement parlé, encouragé très explicitement par toute la propagande sectaire, puis imposé sous emprise, [...] amène la secte à se constituer comme un groupe d’inclusion par excellence. [...] Les conséquences pour la secte ? La temporalité circulaire propre aux groupes d’inclusion »

² Cette « version “De l’autre côté du miroir” sournoisement déformée » à laquelle on a fait allusion dans la sous-partie précédente.

³ Aster (script), p.16 : « PELLE – Oh yeah - a sort of crazy, nine-day festival we’re doing... », « PELLE – Well, “this guy” happens only once every ninety years. So it’ll be a first and a last for everybody » ; p.36 : « SIV (CONT’D) – and let our Nine-Day Feast begin! (announcing) Skål! » ; p.47 : « We cycle through NINE CLOSE-UPS OF DIFFERENT FLOWERS BEING PICKED. INTERTITLE (in Swedish): Nine Flowers Picked (don’t forget the

durent le festival du solstice, qui ne se produit que tous les quatre-vingt-dix ans, les nombreux rituels qui impliquent toujours ce nombre... Et, enfin, les sacrifices finaux : « neuf en tout, à périr et renaître dans le grand et juste Cycle »¹. Or il s'avère que dans le tarot, le nombre 9 est celui qui signe l'achèvement d'un cycle et son recommencement dans un retour à l'unité, au tout ; et cette signification semble faire pertinemment écho à la renaissance symbolique de l'adepte dans l'isomorphisme du « tout » sectaire :

Le nombre 9 est symbole de plénitude et de réunification [...]. Le nombre 9 marque la fin du processus et annonce un besoin de renouvellement et aussi, un besoin de se rassembler afin de reformer un tout unitaire. C'est pourquoi, 9 symbolise également un état de crise. Le nombre 1 symbolise le Tout, le nombre 9 symbolise le retour à ce Tout. Tout mouvement est circulaire aussi, le nombre 9, situé à l'autre extrême de la suite des nombres, se trouve également être le plus proche du nombre 1.²

Plus encore, la cérémonie sacrificielle de *Midsommar* et le film lui-même s'achèvent dans l'incendie cathartique du temple ; et l'on sait qu'il s'agit également là d'un motif symbolique, intimement lié à la thématique de la renaissance. Incidemment, la séquence finale de *The Witch* voit Thomasin se joindre au Sabbath qui se tient, au fond de cet espace jadis craint et proscrit que représente la forêt, autour d'un grand feu, pour enfin s'élever – assez littéralement – au rang de sorcière. Et le cas d'*Hereditary* n'est pas moins représentatif, puisque le feu y est omniprésent³.

Orpine!), and Nine Fences Jumped. The girls jump over a series of SMALL FENCES. This is done nine times. The NEXT SCENE reveals the blonde GIRL in her bedroom. She puts the nine flowers under her PILLOW, and then lies down in bed. She closes her eyes to SLEEP » ; p.65 : « In the river's center, NINE BURNING TORCHES protrude from a BUOY atop the water » ; p.76 : « We now cut to a WIDE SHOT of the top of a HILL. NINE ANIMALS (lamb, goat, dog, baby horse, baby bull, baby cow, pig, rabbit, and three tied-together chickens) have been STRUNG UPSIDE-DOWN » ; p.83 : « ODD – Today's only train leaves in ninety minutes » ; p.99 : « The music CEASES. The women STOP. Their attention is turned to a field where NINE SMALL FENCES extend one after the other » ; p.113 : « As an offering to our great Father, we will today surrender nine human lives »

¹ *Ibid.*, p.113 : « Nine in all, to die and be reborn in the great and just Cycle »

² Secrets du tarot : L'Ermite (Arcane 9) [<http://secretsdutarot.blogspot.com/2012/09/lhermite-arcane-9.html>] (page consultée le 30 mai 2020)

³ Dès le début du film, Charlie aperçoit brièvement la silhouette d'Ellen, assise devant une ligne de flammes. On a cité dans la partie I) 2) / Le tragique au service de l'horreur : les scènes de classe -- le destin d'Héraclès ayant immolé ses enfants par le feu et celui, étrangement similaire, d'Annie dont on apprend dans la scène du cauchemar qu'elle a tenté d'en faire de même. Enfin, alors qu'Annie essaye de mettre un terme à la malédiction en brûlant le carnet de Charlie, c'est Steve qui s'enflamme et meurt calciné.



Le motif du feu dans le corpus

Or cette trajectoire circulaire ne fait-elle pas écho à la dynamique du retour du refoulé, source de l'inquiétant familier ? Il apparaît que l'ensemble des points importants abordés au cours de la réflexion témoigne d'une ambivalence *Unheimlich*-ienne qui les « pousse à coïncider avec [leur] contraire »¹ : depuis l'hybridité générique et la mécanique tragique qui fait transparaître la fin dans les prémisses, en passant par l'ambiguïté de la famille comme allégorie d'un « sombre héritage » refoulé – on a illustré la manière dont la famille se fait l'incubateur et le vecteur de cet inéluctable retour et ici, il semble intéressant d'évoquer les propos d'Adam Nayman, qui attribue « une dimension légèrement sinueuse au long second tiers de *The Witch* » et postule que « si ces scènes sont répétitives, c'est pour marteler l'idée que ces gens sont prisonniers de la vaine circularité de leur mode de pensée »²... Pour enfin voir émerger un double sectaire cristallisant l'ambivalence de la famille, dans lequel le sujet renaît et l'histoire, en quelque sorte, recommence. Le geste cyclique

¹ Freud, *L'inquiétant familier*, empl. 388

² Nayman : « there is a slightly meandering quality to the long middle section of *The Witch* [...]. If these scenes are repetitive, it may be to hammer home the idea of people locked into a futilely circular sort of reasoning »

dont l'*Unheimlich* découle imprègne et traverse l'intégralité de l'analyse ; et de fait, les renaissances symboliques et cathartiques qui viennent la conclure et par lesquelles *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* s'achèvent participent de ce mouvement, voire scellent sa circularité. Puisqu'on l'a vu, la famille et la secte se ressemblent et se reflètent, le même fait éternellement retour¹ dans la seconde comme dans la première :

En intégrant un tel groupe, l'individu a l'impression de se dégager de sa problématique familiale étouffante ou sous-contenante, dans une illusion d'indépendance enfin acquise. L'adhésion sectaire peut alors être perçue comme un effort de faire sans sa famille, en cherchant en quelque sorte une famille substitutive, lui proposant une filiation plus prestigieuse. Or, les adeptes retrouvent un fonctionnement similaire, fait d'indifférenciation et d'emprise. Ceci témoigne de la puissance de la compulsion de répétition (Freud, 1920), émanant de la pulsion de mort.²

Ainsi le couple famille-secte, tel qu'il est mis en scène dans le corpus, me semble allégoriser l'inquiétant familial freudien avec les ramifications tragiques, psychanalytiques, anthropologiques dont ce concept découle et qu'il contient en germe : l'issue sectaire est un miroir aux alouettes dans lequel les mécanismes ambigus de l'héritage familial se répètent, la trajectoire de l'*Unheimlich* s'actualise et la boucle se referme sur les pantins grotesques de cette tragique mascarade.

¹ Freud, *L'inquiétant familial*, empl. 520 : « [...] et pour finir l'éternel retour du même, la répétition des traits de visage, des caractères, des destins, des actes criminels, et même des noms sur plusieurs générations successives »

² Riand, p.7

CONCLUSION

Hereditary, *The Witch* et *Midsommar* traitent de la famille en usant de procédés esthétiques et de mise en scène variés, qui pourtant, analysés à la lumière de la psychanalyse – principalement – et de l’anthropologie, se révèlent retranscrire des questionnements très similaires. On a commencé notre réflexion sur l’intuition assez peu audacieuse d’une identité ambivalente, flagrante sur le plan générique, des films du corpus ; et c’est de cette première intuition qu’est partie l’investigation des formes relevant ici de l’inquiétant familial freudien. Et il est vite apparu que l’hybridité générique des films, tout comme l’*Unheimlich*, s’enracinent dans un sol commun : la thématique familiale, socle ambigu sur lequel s’érigent les multiples ramifications généalogiques qui ont constitué les différentes pistes de réflexion de cette recherche.

On s’est ensuite attachés, par le biais d’une analyse de leurs éloquentes séquences d’ouverture, à retracer les liens thématiques qu’entretiennent la famille et le tragique ; plus précisément, à définir et justifier la dimension tragique du lien familial telle qu’elle est suggérée par les formes du corpus. Roger C. Schlobin, dont l’article « Children of a Darker God : a Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and their Mass Popularity » a inspiré et même structuré notre réflexion, écrit que ce qui, dans l’« horreur profonde »¹, importe le plus, « c’est que ces environnements doivent être clos et scellés. Les spectateurs doivent admettre, pour eux-mêmes et pour les personnages, qu’il n’y a aucune issue, aucune échappatoire possible »². Et de fait, l’horreur d’*Hereditary*, de *The Witch* et de *Midsommar* instrumentalise le tragique : la mise en scène de la fatalité – références et éléments prophétiques – est ici au service de dynamiques et d’enjeux familiaux.

Or, il s’avère que l’*Unheimlich* relève du geste fondamentalement tragique de ce que Sigmund Freud nomme le « retour du refoulé ». Cette inéluctable résurgence, implacable écho des angoisses infantiles ou des traumatismes intergénérationnels, se trouve être le fatal mécanisme à l’origine du sentiment de l’inquiétant familial. C’est donc en via ce cheminement que l’on retrace le lien unissant la famille et le tragique : à l’origine même de l’*Unheimlich*, il y a l’éternel retour du même, matériau de la fatalité des destins familiaux, historiques, primitifs – il y a le « sombre héritage »³ des héros

¹ Schlobin, p.3

² *Ibid.*, p.9 : « what, however, is most important is that the environments must be closed and sealed. The audience must admit, for itself and the characters, that there can be no exits, no escapes »

³ Walton, p.6 : « dark heritage » ; la formule est utilisée par l’auteure pour décrire le geste archétypal de la Folk-Horror.

tragiques, en proie aux métaphoriques malédictions divines.

Ces tragédies familiales nous amènent donc à remettre en question, via l'analyse approfondie des formes du corpus, la cellule familiale comme incubateur et lieu de résurgence de cet héritage polymorphe – « naturel », anthropologique dans *Midsommar*, historique et religieux dans *The Witch*, plus littéralement familial et génétique dans *Hereditary* – et ambigu. Tony Williams écrit, dans l'introduction de son ouvrage, que « tant que les conditions sociales resteront inchangées, la famille demeurera un foyer de ténèbres, l'imagerie qui lui est associée devenant de plus en plus dérangeante »¹. Et c'est par la voie psychanalytique que l'on a choisi de sonder ce « foyer de ténèbres » ; les formes filmiques et la psychanalyse groupale – en l'occurrence, familiale – s'alimentent en effet mutuellement ici, laissant ainsi transparaître la dimension funeste des liens du sang.

C'est d'abord la dichotomie des espaces psychiques et filmiques – intermédiaires, partagés, confus – qui a orienté la perspective de ce second temps de la réflexion. Il est apparu, de fait, que le lien familial génétique se double d'un réseau d'entraves inconscientes, assurant ce que l'analyse du traitement des espaces dans le corpus – tout particulièrement, dans *Hereditary* et *The Witch* – nous a permis d'envisager comme une de « contamination » psychique, à l'œuvre aussi bien sur le plan intergénérationnel qu'entre les membres de la cellule familiale. Et les représentations contrastées, voire dédoublées, de la nature ainsi que de la figure de la mère offrent autant d'incarnations filmiques et symboliques de cette ambiguïté du lien familial. L'idée d'une transmission, par ce lien, d'un héritage corrompu est explicitement retranscrite dans *The Witch* ; l'apport de l'anthropologie y révèle la métaphore du sang dans toute la richesse de sa symbolique, en tant que vecteur de passage aussi bien biologique que spirituel.

Et c'est de cette dimension ambiguë, de cette duplicité qu'émerge le troisième mouvement de notre réflexion : la figure du double, effleurée dans la partie précédente, fait ressurgir avec elle la problématique de l'inquiétant familial, dont elle est l'expression privilégiée. Incidemment, Jean-Paul Matot, dans son éditorial pour la revue *Cahiers de psychologie clinique* consacrée au double, écrit que celui-ci « est double par essence : il a deux faces, l'une tournée vers le Même, l'autre vers le Semblable, et à ce titre il est à la fois un lieu – entre deux, passage – et un agent – double bien entendu – un intermédiaire »², articulant ainsi la dialectique des espaces du corpus – espace intermédiaire, passage – et la figure du double.

Rétrospectivement, la figure du double semble recouvrir l'ensemble de notre cheminement : l'ambivalence *Unheimlich*-ienne, l'ambiguïté du lien familial et les figures paradoxales

¹ Williams, p.9 : « until social conditions change for the better, the family will still remain a hearth of darkness, with its associated imagery becoming more and more disturbing »

² Jean-Paul Matot, « Le même, le double, le semblable », Revue Cahiers de psychologie clinique, n°11, 1998, p.7

de la nature, de la mère, de la sorcière participent toutes de cette « duplicité » qui plane sur le corpus. Pourtant, c'est seulement dans les formes sectaires qu'elle s'incarne et s'actualise. Cette menace, lancée à l'assaut de la structure familiale déjà fragile, se révèle être le miroir déformant dans lequel celle-ci se mire. En effet, les deux structures entretiennent un étrange rapport de symétrie inversée, d'opposition et de coïncidence qui n'est pas sans rappeler la signification paradoxale de l'*Unheimlich* freudien ; rapport dont, une fois encore, la théorie psychanalytique révèle les mises en image et en scène dans *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar*. Et comme l'écrit Roger C. Schlobin, nous ramenant ainsi aux destins tragiques des personnages : « la confrontation avec ces “obscuras et inquiétantes figures du mal” est toujours “une expérience fatidique” »¹.

La symétrie retorse qu'établit le corpus entre ces groupes constitue un geste subversif, qui se conclut par la recomposition du schéma familial dans le double sectaire. Au démantèlement de la famille succède son annihilation – qui répond à cette « impression persistante de dissolution, que les choses sont en train de se défaire » que Schlobin, citant Stephen King, impute à l'horreur profonde ; et cette dissolution familiale est suivie de son « rétablissement malsain et contre-nature »² dans la secte, imitant ou reflétant la cellule familiale hautement ambiguë que le corpus a précédemment dépeint. Mais s'agit-il là d'une échappatoire possible au lignage corrompu – la filiation aliénée d'*Hereditary*, le carcan religieux de *The Witch*, la violence de la nature humaine de *Midsommar* – des personnages traumatisés ? Ainsi que l'écrit Claude Pigott,

deux “raisons” prévalent à l'adhésion à une secte : l'une, qui semble vouloir signifier de quitter le monde de l'emprise familiale à l'occasion de circonstances aussi variables qu'impérieuses mais qui, après une illusion d'indépendance, le reconstituent en le reproduisant dans la secte ; l'autre, qui reste fidèle à l'emprise familiale et qui opère un passage en douceur dans un registre plus élargi dans la secte de caractère tribal, car tout le monde est complice du fonctionnement ainsi établi qui consiste à faire perdurer la situation installée depuis “toujours” dans le groupe familial et dont personne ne peut faire le deuil.³

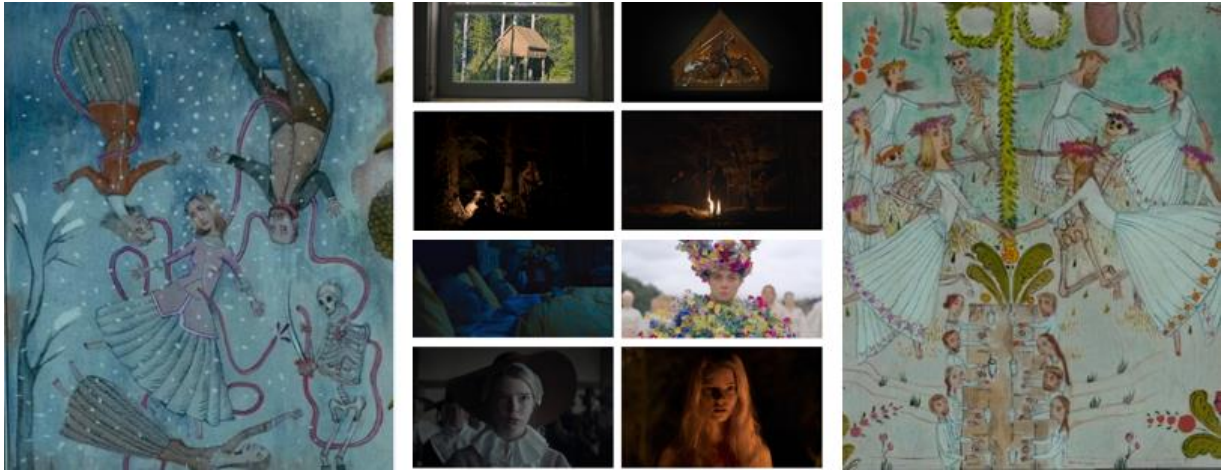
Ces deux cas de figures aboutissent à la répétition du même, qui apparaît comme inéluctable. Les émancipations cathartiques qu'offrent les séquences finales du corpus sont les cruelles chimères d'une inévitable recomposition de la famille dans la secte ; et on distingue la dynamique circulaire qui en résulte partout dans les formes filmiques : des cercles littéraux, en passant par les constructions en miroir, jusqu'aux éléments prophétiques... Tout semble trahir cette trajectoire cyclique et, par conséquent, profondément *Unheimlich*-ienne – rappelons que la

¹ Schlobin, p.16 : « confrontation with these “dark, uncanny figures of evil” is always a “fateful experience” »

² *Ibid.*, p.6 : « as Stephen King has put it, terror “arises from a pervasive sense of disestablishment, that things are in the unmaking”, which must be followed by an unnatural and unholy *making* »

³ Pigott, p.326-327

signification même de ce terme est chargée « d'une ambivalence qui le pousse, au bout du compte, à coïncider avec son contraire »¹ : dans l'inquiétant familial comme dans l'horreur profonde, les extrêmes se côtoient jusqu'à se rejoindre et se confondre.



Certains plans, extraits des séquences d'ouverture et de fermeture des films du corpus, illustrent cette circularité : le « cercle » familial et la « ronde » sectaire des premier et dernier volets de la fresque d'ouverture de Midsommar ; le cabanon – réel ou miniature – d'Hereditary ; la famille de The Witch, réunie autour du feu lors de leur pèlerinage forcé, et la nouvelle « famille » de Thomasin, lévitant autour du feu lors du Sabbath ; les visages enfin de Dani – ce portrait, dans la scène d'ouverture, surmonté d'un bouquet – et de Thomasin, ouvrant et clôturant les films.

Le refoulé familial fait éternellement retour, les schémas se répètent et les personnages sont les tragiques victimes de cette implacable mécanique ; et c'est, il me semble, une fatalité de cet ordre que Jean-Claude Maës suggère lorsqu'il écrit que la filiation réelle

s'inscrit dans la procréation, et pourra faire l'objet d'un refoulement, voire d'un déni. Le retour du refoulé ou du déni sera la marque du réel : on n'échappe pas à son destin familial, comme bien le montre le mythe d'Œdipe.²

Ainsi la trajectoire de notre réflexion, à l'instar de celle des films, se referme sur elle-même avec ce retour à l'inquiétant familial et la métaphore tragique : de la désintégration de la cellule familiale émerge – et c'est ainsi que Michael Koresky conclut sa critique d'Hereditary – « quelque chose d'encore plus effrayant : une famille réunie, chaque élément disposé, terriblement, irrévocablement, à sa juste place »³. Il semble également permis de statuer sur l'affiliation d'Hereditary, The Witch et Midsommar à cette catégorie que Roger C. Schlobin nomme l'horreur

¹ Freud, empl. 398

² Maës, « Famille et sectes », p.17

³ Koresky (critique), p.44 : « after watching a family disintegrate for two hours, we are suddenly faced with something even scarier : a family reunited, everything arranged, terribly, irrevocably, in its right place »

profonde : de « l'expression de la dévastation, du chaos, de la désolation, ou de la dissolution »¹ que l'auteur range sous la coupe de l'inquiétant familial, en passant par ce geste subversif qui, dans la confrontation avec les « miroirs de la part sombre de l'humanité »², investit les choses de « significations nouvelles, inversées et implacables »³, pour enfin aboutir à un « retour jubilatoire au primitif »⁴, nos films cochent toutes les cases⁵. Et si Robin Wood et Tony Williams voyaient dans l'horreur familiale des années 60 à 80 l'expression d'un retour du refoulé venu remettre en question, par des assauts cinématographiques d'une rare violence, la traditionnelle institution familiale, quelles conclusions tirer de cette « vague » contemporaine dont est issu le corpus ?

Dans l'introduction de son ouvrage *Hearths of Darkness : the Family in the American Horror Film*, Tony Williams définit ainsi son axe de recherche :

Ces travaux examinent les représentations cinématographiques de situations familiales dangereuses. [...] On y fait usage de perspectives psychanalytiques, afin d'appréhender l'horreur familiale comme un retour du refoulé au sein d'un contexte cinématographique spécifique. [...] Comme l'a reconnu Freud, la civilisation repose sur le refoulement, [...] mais le refoulement n'aboutit jamais complètement. Les facteurs réprimés font retour sous des formes distordues, réagissant souvent de façon violente à l'égard d'agents répressifs tels que l'état ou la famille. Certains films mettent en scène des situations de crise qui illustrent ce retour.⁶

Sur le plan diégétique, le refoulé transgénérationnel fait explicitement retour dans la réalité familiale – qu'il s'agisse des cellules d'*Hereditary* et *The Witch* ou du couple de *Midsommar* – des personnages, et c'est cela qui constitue le nœud de notre réflexion. Mais l'horreur familiale contemporaine n'est-elle pas également l'expression filmique d'une résurgence ou d'une réactualisation des questionnements socioculturels soulevés par Robin Wood et Tony Williams ? Pourrait-on les appliquer à une version élargie de notre corpus contemporain ?

On a cité dans l'introduction certains des éléments majeurs de cette vague d'horreur

¹ Schlobin, p.3 : « [...] more articulate labels might be the communication of devastation, chaos, desolation, or dissolution. (It is what Freud called "the uncanny") »

² *Ibid.*, p.16 : « [monsters of deep horror] are mirrors of humanity's dark side »

³ *Ibid.*, p.6 : « [...] they are filled with new, inverted, and deadly meanings »

⁴ *Ibid.*, p.4 : « for others, deep horror communicates an exulted return to the primitive »

⁵ Il semble d'ailleurs amusant de noter, au sujet des dynamiques discernées dans le corpus, qu'Annie, Thomasin et Dani – les trois personnages principaux du corpus – sont toutes des femmes et qu'incidemment, la féminité est communément symbolisée par ce qui ressemble à une croix chrétienne renversée et surmontée d'un cercle ; symbole qui fusionne donc deux des gestes majeurs de notre réflexion, à savoir la subversion – ou l'inversion – et la circularité.

⁶ Williams, p.13 : « this work examines cinematic representations of dangerous family situations. [...] It uses psychoanalytic perspectives by understanding family horror as the return of the repressed within a specific cinematic context. [...] As Freud recognized, civilization relies on repression, [...] but repression never totally succeeds. Repressed factors return in distorted forms, often violently reacting against agents of repression such as state or family. Certain films show a crisis situation depicting this return »

familiale née avec *Psycho* : de *Rosemary's Baby* à *The Shining*, en passant par *The Exorcist*, *Don't Look Now* ainsi que le diptyque cannibale *The Texas Chain Saw Massacre* et *The Hills Have Eyes* – tous abordés et analysés de façon plus ou moins approfondie par l'auteur au cours de sa démarche. Si notre réflexion a beaucoup évolué et s'est précisée au fil des recherches, c'est la comparaison entre cette période cinématographique et la « vague » contemporaine dont notre corpus participe, selon une perspective similaire à celle de Tony Williams, qui en constitue pourtant le point de départ. Le fait de resserrer l'analyse sur un corpus de films restreint a occulté la démarche comparative, et la référence à leurs « prédécesseurs » modernes n'a été qu'anecdotique ; mais cela a permis, je crois, d'appréhender la richesse du matériau que le traitement de la famille dans le cinéma horrifique représente.

Aussi, il me semble possible d'envisager ce mémoire comme l'une des ramifications, ou le fragment d'une réflexion plus large, qui serait basée sur un double corpus composé des films suscités et de leurs « échos » contemporains. A *Hereditary*, *The Witch* et *Midsommar* s'ajouteraient donc les productions citées dans l'introduction ou brièvement évoquées dans le développement : *Kill List*, *Goodnight Mommy*, *The Babadook*, *Grave*, *Koko-di Koko-da* – hors U.S. – ou encore *Get Out*, *It Comes at Night*, et *Us*. Mais d'autres additions me semblent possibles : je pense notamment à *The Blackcoat's Daughter*, premier film d'Ozgood Perkins¹, sorti en salles en 2015. Egalement distribué par A24, le long-métrage subvertit certains poncifs horrifiques – le thème de la possession, notamment – au profit d'une réflexion insidieuse sur l'absolue nécessité d'un foyer, quelque macabre chimère qu'il soit, plutôt que l'abîme insondable de la solitude. Le film est, au même titre que les paysages obstinément enneigés dans lesquels il se déroule, chargé du poids d'une fatalité qui s'exprime dans ses détails ; les personnages, pâles et mutiques, sont souvent filmés de dos, comme traqués par une présence invisible. Il y a, à mon sens, un peu de l'abyssale noirceur d'*Hereditary*, du nihilisme de *The Witch*, et de la trajectoire de *Midsommar* dans ce récit dont la famille en elle-même est absente, mais qui met tout en œuvre pour la reconstituer.

On a également mentionné dans l'introduction le tout récent *The Lodge*², ainsi que le premier film de Natalie Erika James, *Relic*, dont la sortie est prévue le 10 juillet prochain aux Etats-Unis. Le second long-métrage de David Bruckner³, *The Night House*, qui a été présenté au dernier festival de Sundance – à l'instar des deux précédent – et semble réinvestir le thème de la famille par l'angle du couple, pourrait être également une contribution prometteuse à l'horreur familiale contemporaine ainsi qu'à notre corpus hypothétique.

¹ Incidemment, il s'agit du fils de l'acteur Anthony Perkins, célèbre interprète du Norman Bates d'*Hitchcock*.

² Sorti aux Etats-Unis le 16 février dernier, il s'agit du second long-métrage de Severin Fiala et Veronika Franz (*Ich Seh, Ich Seh*), avec un casting cette fois américain, et qui célèbre le « retour » des studios Hammer.

³ A qui l'on doit l'intéressant *The Ritual* (2017), qui explore élégamment les thématiques de la culpabilité et du deuil dans un contexte de Folk-Horror.

C'est donc sur cette ébauche de projet, bien plus large et ambitieux, que je conclus ce mémoire : quel éclairage la comparaison des corpus moderne et contemporain élargis projetterait-elle sur le traitement de la famille dans le cinéma d'horreur, et de quel refoulé ce retour cinématographique se fait-il l'expression ? Quelle lumière rétrospective l'analyse comparative de l'horreur familiale d'Ari Aster et de ses pairs – que l'on a entamée ici – et des films des années 60 à 80 porterait-elle sur la « genèse » de ce sous-genre ? Quel serait l'apport de la psychanalyse groupale ou de la sociologie de la famille dans cette analyse esthétique ? Et enfin, que disent les motifs – esthétiques et de mise en scène – de l'horreur familiale moderne et contemporaine de la famille en tant qu'institution, des évolutions de son rôle, de sa place et de ses formes au sein de la société ?

CORPUS DE FILMS

- CORPUS PRINCIPAL :

ASTER, Ari, *Hereditary*, 2018.

ASTER, Ari, *Midsommar*, 2019.

EGGERS, Robert, *The Witch : A New-England Folktale*, 2016.

- CORPUS SECONDAIRE :

CARPENTER, John. *Halloween*, 1978.

CRAVEN, Wes. *The Hills Have Eyes*, 1977.

DUCOURNAU, Julia. *Grave*, 2016.

FRANZ, Veronika ; FIALA, Severin. *Ich seh Ich seh*, 2014.

FRIEDKIN, William. *The Exorcist*, 1973.

HITCHCOCK, Alfred. *Psycho*, 1960.

HOOOPER, Tobe. *The Texas Chain Saw Massacre*, 1974.

KENT, Jennifer. *The Babadook*, 2014.

KUBRICK, Stanley. *The Shining*, 1980.

MITCHELL, David Robert. *It Follows*, 2014.

NYHOLM, Johannes. *Koko-di Koko-da*, 2019.

PEELE, Jordan. *Get Out*, 2017.

PEELE, Jordan. *Us*, 2019.

PERKINS, Ozgood. *The Blackcoat's Daughter*, 2015.

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

ROEG, Nicolas. *Don't Look Now*, 1974.

SHULTS, Trey Edwards. *It Comes at Night*, 2017.

WHEATLEY, Ben. *Kill List*, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

- OUVRAGES :

ABGRALL, Jean-Marie. *La mécanique des sectes*, Paris, Payot, 2002, 395 p.

BOUDERLIQUE, Max. *Les sectes mangeuses d'hommes : comprendre le phénomène sectaire totalitaire*, La Ferté-Saint-Aubin, l'Atelier de l'archer, 1999, 118 p.

CICCONE, Albert. *La transmission psychique inconsciente : identification projective et fantasme de transmission*, Paris, Dunod, 1999, 204 p.

FERENCZI, Sandor. *Le traumatisme*, Paris, Payot et Rivages, 2006, 170 p.

FREUD, Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 104 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétant familial*, Editions électroniques Payot & Rivages [E-book], 2011, 160 p.

KAËS, René. *Les alliances inconscientes*, Paris, Dunod, 2009, 248 p.

LAFOND, Franck. *Cauchemars américains : fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Paris, Editions du Cefal, 2007, 238 p.

LAING, Ronald. *La politique de la famille*, Paris, Stock, 1979, 151 p.

LONCAN, Anne, et al. *Le divan familial. Cinéma et famille*, Paris, In Press, 2012, 176 p.

PIGOTT, Claude. *Les imagos terribles*, Paris, le Collège de psychanalyse groupale et familiale, 1999, 407 p.

RUFFIOT, André, et al. *La thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, 1990, 223 p.

SCHNEIDER, Steven Jay et Daniel SHAW. *Dark Thoughts : Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Oxford, The Scarecrow Press, 2003, 294 p.

SKELTON, Shannon Blake. *Wes Craven : Interviews. Conversations with Filmmakers Series*. Jackson, University Press of Mississippi, 2019, 246 p.

WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness : the Family in the American Horror Film*. Updated edition, Jackson, Miss., University Press of Mississippi, 2014, 360 p.

- ARTICLES:

PERIODIQUES:

GRANJON, Evelyn. « Du retour du forclos généalogique aux retrouvailles avec l'ancêtre transférentiel », *Le divan familial*, n°1 (AUTOMNE 1998), p.155-172.

GREEN, André. « Répétition, différence, réplication », *Revue française de psychanalyse*, n°34 (1970/5), p.461-501.

KERN, Laura. « Sundance by Laura Kern », *Film Comment*, vol. 51, n°2 (MARCH/APRIL 2015), p.65-66.

KORESKEY, Michael. « Review : *Hereditary* by Ari Aster », *Film Comment*, vol. 54, n°3 (MAY/JUNE 2018), p.42-44.

MATOT, Jean-Paul. « Le même, le double, le semblable », *Revue Cahiers de psychologie clinique*, n°11 (1998), p.5-7.

NAYMAN, Adam. « *The Witch : A New-England Folktale* – Review », *Cinéaste*, vol. 41, n°2 (SPRING 2016), p.46-47.

URBANO, Cosimo. « Projections, Suspense, and Anxiety : the Modern Horror Film and its Effects », *The psychoanalytic review*, vol. 85, n°6, (DECEMBER 1998), p.889-907.

WOOD, Robin Wood, « Return of the Repressed », *Film Comment*, vol. 14, n°4 (JULY/AUGUST 1978), p.24-32.

SITOGRAPHIE

- ARTICLES :

PERIODIQUES :

GALLAGHER, Tag. « Looking Homeward – in vain : The Family in American Film », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 16, n°1/2, WINTER/SPRING 1983, [https://www.jstor.org/stable/24780387] (page consultée le 25 juillet 2019)

GANTZ, Timothy. « Inherited Guilt in Aischylos », *The Classical Journal*, vol. 78, n°1, Oct. - Nov. 1982, [https://www.jstor.org/stable/3297263] (page consultée le 15 novembre 2019)

LLOYD-JONES, Hugh. « The Guilt of *Agamemnon* », *The Classical Quarterly*, vol. 12, n°2, Nov. 1962, [https://www.jstor.org/stable/637867] (page consultée le 15 novembre 2019)

LOBOS, Teresa. « Home is where the horror is : representations of family at *Fantasia 2015* », *Offscreen*, Vol. 30, n°6, JUNE 2016, [https://offscreen.com/view/home-is-where-the-horror-is-representations-of-family-at-fantasia-2015] (page consultée le 3 avril 2020)

MAES, Jean-Claude. « Evolution des familles et phénomène sectaire », *Le divan familial*, n°15, 2005/2, [https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2005-2-page-177.htm/] (page consultée le 25 mai 2020)

MAES, Jean-Claude. « Famille et sectes », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°26, 2001/1, [https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2001-1-page-196.htm/] (page consultée le 18 mai 2020)

MAES, Jean-Claude. « La “chose” sectaire », *Psychothérapies*, vol. 22, 2002/3, [https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2002-3-page-175.htm] (page consultée le 18 mai 2020)

MAES, Jean-Claude. « Le lien sectaire : des relations basées sur la rupture », *Thérapies familiales*, vol. 27, 2006/2, [https://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2006-2-page-133.htm] (page consultée le 23 mai 2020)

MENES, Martine. « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°56, 2004/2, [https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm] (page consultée le 12 avril 2020)

MORRIS, David B. « Gothic Sublimity », *New Literary History*, vol. 16, WINTER 1985, [https://www.jstor.org/stable/468749] (page consultée le 26 mai 2020)

PIERON, Jean-Philippe. « La délicate essence du familial : rêverie et créativité dans le groupe familial d'après les travaux d'André Ruffiot », *Le Divan familial*, n°29, 2012/2, [https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2012-2-page-11.htm/] (page consultée le 23 avril 2020)

REYNOLDS, Matthew. « Review : *Hearths of Darkness : The family in the American horror film* by Tony Williams ». *Film Quarterly*, vol. 51, n°4, SUMMER 1998, [https://www.jstor.org/stable/1213248] (page consultée le 25 juillet 2019)

RIAND, Raphaël. « Du groupe familial au groupe sectaire : une quête d'indifférenciation », *Dialogue*, n°191, 2011/1, p.6, [https://www.cairn.info/revue-dialogue-2011-1-page-115.htm/] (page consultée le 23 mai 2020)

SCHLOBIN, Roger C. « Children of a Darker God : a Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and their Mass Popularity », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 1, n°1 (1), 1988, [https://www.jstor.org/stable/43307979] (page consultée le 25 juillet 2019)

STEICHEN, Robert. « L'intrusion de la chose », *Le bulletin freudien*, n°25-26, JUIN 1995, [http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/27-BF25-26.18.STEICHEN.pdf] (page consultée le 25 mai 2020)

STEPHEN, Michele. « Witchcraft, Grief, and the Ambivalence of Emotions », *American Ethnologist*, vol. 26, n°3, AUGUST 1999, [https://www.jstor.org/stable/647444] (page consultée le 14 janvier 2020)

TROUBE, Sarah Talila. « De l'inquiétante étrangeté à l'atmosphère délirante : une perte de la réalité commune à la névrose et à la psychose ? », *Recherches en psychanalyse*, n°19, 2015/1, [https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-1-page-32.htm] (page consultée le 9 avril 2020)

VANIER, Alain. « Psychanalyse et antipsychiatrie », *Topique*, n°88, 2004/3, [https://www.cairn.info/revue-topique-2004-3-page-79.htm] (page consultée le 27 avril 2020)

WALTON, Saige. « Air, Atmosphere, Environment : Film Mood, Folk-Horror and *The Witch* », *Screening the past*, n°43, APRIL 2018, [https://www.researchgate.net/publication/330303620_Air_Atmosphere_Environment_Film_Mood_Folk_Horror_and_The_Witch] (page consultée le 6 avril 2020)

JOURNAUX:

CASTILLO, Monica. « The Horror in 'Hereditary' », *The Washington Post Sunday*, 10 juin 2018, [https://www.pressreader.com/usa/the-washington-post-sunday/20180610/282857961617078] (page consultée le 14 avril 2019)

KERMODE, Mark. « *The Witch* review – Original sin and folkloric terror », *The Guardian*, International Edition, 13 mars 2016, [https://www.theguardian.com/film/2016/mar/13/the-witch-film-review-robert-eggers] (page consultée le 6 avril 2020)

ROSE, Steve. « How post-horror movie are taking over cinema », *The Guardian*, International Edition, 6 juillet 2017, [https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night] (page consultée le 3 avril 2020)

SITES:

CAMPBELL, Kambole. « Family, fear and the supernatural in *The Witch*, *The Babadook* and *Hereditary* », *Birth.Movies.Death*, 8 juin 2018, [https://birthmoviesdeath.com/2018/06/08/family-fear-and-the-supernatural-in-the-witch-the-babadook-and-hereditary] (page consultée le 3 avril 2020)

KORESKEY, Michael. « Interview : Ari Aster », *Film Comment*, 1er mai 2018, [https://www.filmcomment.com/blog/interview-ari-aster/] (page consultée le 1er mai 2020)

O'FALT, Chris. « How Director Robert Eggers and DP Jarin Blaschke Created the Look of 'The Witch' », *IndieWire*, 2 mars 2016, [https://www.indiewire.com/2016/03/how-director-robert-eggers-and-dp-jarin-blaschke-created-the-look-of-the-witch-61934/] (page consultée le 28 avril 2020)

ROBINSON, Tasha. « *The Witch* director Robert Eggers talks about bringing Puritan fears to a modern world », *The Verge*, 19 février 2016, [https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview] (page consultée le 19 avril 2020)

WHITTLE, Madeline. « Review : *Midsommar* », *Film Comment*, 2 juillet 2019, [https://www.filmcomment.com/blog/review-midsommar/] (page consultée le 25 mai 2020)

- TRAVAUX ACADEMIQUES:

ARTICLES ET ESSAIS:

EDWARDS, David. « *The Witch* : A Cult Tale of Targeted Indoctrination », (date inconnue), [https://www.academia.edu/27770839/The_Witch_A_Cult_Tale_Of_Targeted_Indoctrination]

MEMOIRES ET THESES:

BARKSDALE, Elizabeth Gretchen. *In the Woods she Toils : Witches, Ecophobia and American Manhood*, Mémoire de MASTER à l'université d'état de San Diego (Californie), 2019, [https://www.academia.edu/39132196/In_the_Woods_She_Toils_Witches_Ecophobia_and_American_Manhood]

MATTEONI, Francesca. *Blood beliefs in early modern Europe*, Thèse de doctorat à l'université d'Hertfordshire, (Angleterre), 2009, [https://www.academia.edu/1053637/Blood_Beliefs_in_Early_Modern_Europe]

- AUTRES :

SCRIPTS:

ASTER, Ari. *Hereditary*, 2016, [https://www.scriptslog.com/assets/uploads/scripts/hereditary-2018.pdf]

ASTER, Ari. *Midsommar*, 2017, [https://www.scriptslog.com/assets/uploads/scripts/midsommar-2019.pdf]

EGGERS, Robert. *The Witch*, 2013, [https://www.scriptslog.com/assets/uploads/scripts/the-witch-2016.pdf]

PODCASTS:

A24films. « Deep cuts with Robert Eggers and Ari Aster » (podcast), [https://a24films.com/notes/2019/07/deep-cuts-with-robert-eggers-and-ari-aster] (page consultée le 6 avril 2020)

VIDEOS:

Arte, Tracks. « Chez Ari Aster, l'horreur se déguste en famille », 12 octobre 2018, [https://www.arte.tv/fr/videos/085515-003-A/chez-ari-aster-l-horreur-se-deguste-en-famille-tracks/] (page consultée le 8 novembre 2018)

YouTube, Vice Talks Films, S1 / E24. « Robert Eggers on *The Witch* – Familial trauma and the supernatural », 20 février 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=LGNrHzCXpTM] (page consultée le 6 avril 2020)

DEFINITIONS / TEXTES:

Wikipédia : Atrides [https://fr.wikipedia.org/wiki/Atrides] (page consultée le 21 octobre 2019)

ELIOT, T. S. « The love song of J. Alfred Prufrock », *Prufrock and Other Observations*, 1917, [https://www.kennedaisd.net/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=71&dataid=437&FileName=Prufrock.pdf] (page consultée le 19 octobre 2019)

Wikipédia : Familiar [https://en.wikipedia.org/wiki/Familiar] (page consulté le 2 mai 2020)

Thefreedictionary : get (one's) hooks into (someone or something). To gain control or influence over someone or something, especially with an ulterior motive. [https://idioms.thefreedictionary.com/get+one%27s+hooks+into] (page consultée le 3 mai 2020)

Wikipédia : Moires [https://fr.wikipedia.org/wiki/Moires] (page consultée le 13 avril 2020)

Wikipédia : *L'Orestie* [https://fr.wikipedia.org/wiki/Orestie] (page consultée le 21 octobre 2019)

Wiktionnaire : Proteus [https://fr.wiktionary.org/wiki/Proteus] (page consultée le 21 octobre 2019)

Wikisource : Renan, « L'Antéchrist » (VIII : Mort de saint Pierre et de saint Paul) [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Ant%C3%A9christ_(Renan)/VIII._Mort_de_saint_Pierre_et_de_saint_Paul] (page consultée le 15 avril 2020)

Secrets du tarot : L'Ermite (Arcane 9) [http://secretsdutarot.blogspot.com/2012/09/lhermite-arcane-9.html] (page consultée le 30 mai 2020)

Wikipédia : *Les Trachiniennes* [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Trachiniennes] (page consultée le 21 octobre 2019)

ANNEXES

- FICHES TECHNIQUES DES FILMS :

Titre original : *Hereditary*

Titre français : *Hérédité*

Titre québécois : *Héréditaire*

Réalisation et scénario : Ari Aster

Direction artistique : Grace Yun

Décors : Richard T. Olson

Costumes : Olga Mill

Photographie : Pawel Pogorzelski

Montage : Jennifer Lame et Lucian Johnston

Musique : Colin Stetson

Production : Kevin Frakes, Lars Knudsen et Buddy Patrick

Sociétés de production : PalmStar Media ; Windy Hill Pictures et A24 (coproductions)

Sociétés de distribution : A24 Films (États-Unis) ; Metropolitan FilmExport (France)

Pays d'origine : États-Unis

Langue originale : anglais

Format : couleur

Genre : horreur

Durée : 126 minutes

Dates de sortie :

États-Unis : 21 janvier 2018 (Festival du film de Sundance) ; 8 juin 2018 (sortie nationale)

France : 13 juin 2018

Suisse romande : 7 juillet 2018 (Festival international du film fantastique de Neuchâtel 2018) ; 18 juillet 2018 (sortie nationale)

Classifications :

États-Unis : R (restricted)

France : Interdit aux moins de 12 ans

Titre original : *The Witch*

Titre québécois : *La Sorcière*

Réalisation et scénario : Robert Eggers

Direction artistique : David LeBrun

Costumes : Linda Muir

Photographie : Jarin Blaschke

Montage : Louise Ford

Musique : Mark Korven

Production : Jodi Redmond, Daniel Bekerman et Lars Knudsen

Sociétés de production : Parts and Labor, RT Features et Rooks Nest Entertainment

Société de distribution : A24 Films

Pays d'origine : États-Unis / Canada

Langue originale : anglais

Format : couleur - 2.35:1 - Dolby numérique - 35 mm

Genres : horreur, thriller

Durée : 93 minutes

Dates de sortie :

États-Unis : 27 janvier 2015 (Festival du film de Sundance) ; 19 février 2016 (nationale)

Canada : 18 septembre 2015 (Festival international du film de Toronto) ; 19 février 2016 (nationale)

France : janvier 2016 (Festival international du film fantastique de Gérardmer) ; 15 juin 2016 (nationale)

Classification : interdit aux moins de 12 ans lors de sa sortie en salles

Titre original : *Midsommar*

Titre québécois : *Midsommar : Solstice d'été*

Réalisation et scénario : Ari Aster

Direction artistique : Nille Svensson

Décors : Nille Svensson et Eszter Takács

Costumes : Andrea Flesch

Photographie : Pawel Pogorzelski

Montage : Lucian Johnston

Musique : The Haxan Cloak (Bobby Krlic)

Production : Patrik Andersson et Lars Knudsen

Sociétés de production : B-Reel Films et Parts & Labor

Société de distribution : A24 Films

Pays d'origine : États-Unis / Suède

Langues originales : anglais, suédois

Format : couleur - son Dolby Digital

Genres : horreur, drame

Durée : 147 minutes / 171 minutes (Director's Cut)

Dates de sortie :

États-Unis : 24 juin 2019 (Los Angeles) ; 3 juillet 2019 (sortie nationale)

Suède : 10 juillet 2019

France, Suisse romande : 31 juillet 2019

Classifications :

États-Unis : R (Restricted)

France : Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement