Mémoire du défunt : le point de vue du fantôme dans trois films japonais contemporains : After Life (Hirokazu Kore-Eda, 1998), Shara (Naomi Kawase, 2003) et Vers l'autre rive (Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Emma Serrano

▶ **To cite this version:**

Emma Serrano. Mémoire du défunt : le point de vue du fantôme dans trois films japonais contemporains : After Life (Hirokazu Kore-Eda, 1998), Shara (Naomi Kawase, 2003) et Vers l'autre rive (Kiyoshi Kurosawa, 2015). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03335502

HAL Id: dumas-03335502

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03335502

Submitted on 6 Sep 2021

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

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

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

Université Rennes II
Histoire et esthétique du cinéma

Mémoire du défunt
Le point de vue du fantôme dans trois films japonais contemporains

After Life (Hirokazu Kore-Eda, 1998), *Shara* (Naomi Kawase, 2003)
et *Vers l'autre rive* (Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Mémoire de Master en Histoire et esthétique du cinéma
Emma Serrano
Sous la direction de M. Simon Daniellou

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon directeur de recherche, Monsieur Simon Daniellou pour sa disponibilité et la clarté de ses retours toujours éclairants. Je remercie aussi Monsieur Alan Jéhan pour son soutien constant, Monsieur Jimmy Ménez pour sa cinéphilie contagieuse, Madame Ambre Ménard de m'avoir accompagnée dans le milieu universitaire, Monsieur Bastien Mahieu pour sa conversation et sa convivialité, Madame Aventurine Dauvier pour sa curiosité rafraîchissante.

Couverture : *Shara*, Naomi Kawase, 2003

INTRODUCTION 3

POURQUOI LES FANTOMES JAPONAIS FONT-ILS PEUR ? 3

DES FANTOMES SANS RANCUNE. 4

FANTOMES, REVENANTS, SPECTRES. 8

LES ENJEUX MEMORIELS DU FANTOME. 10

PARTIE I. LE FANTASTIQUE : L'IMPOSSIBLE MAINTIEN DANS LE CADRE 14

CHAPITRE 1. LE MONDE AU TRAVERS D'UNE VITRE. 16

1.1. LA SEPARATION VISUELLE ET L'OBSERVATION PASSIVE. 17

1.2. DES REGARDS JAPONAIS ? 26

CHAPITRE 2. LES ESPACES DE PASSAGE DANS UNE FRONTIERE CLOSE. 33

2. 1. DIFFERENCES INSURMONTABLES DE LA MISE EN PRESENCE DES CORPS DANS LE PLAN. 33

2. 2. CAVES SOMBRES ET CADRES FLOUS DANS LESQUELS S'AFFIRME LE POINT DE VUE DU FANTOME. 41

CHAPITRE 3. RITUELS ET FESTIVALS 47

3. 1. REPETITION ET VARIATION DES IMAGES : UN CADRE « AU QUOTIDIEN » TREMBLANT. 48

3. 2. SUSPENSION DE LA QUOTIDIENNETE ET INSTALLATION D'UN CADRE HANTE. 54

PARTIE II. REGARDER EN ARRIERE POUR METTRE LE MONDE EN MEMOIRE 63

CHAPITRE 4. L'IDENTITE DU FANTOME : ETENDUE SANS POINT D'ANCRAGE. 65

4. 1. TISSER L'IMAGE GLOBALE D'UNE MEMOIRE FLOTTANTE. 65

4. 2. MENACES SUR LE POINT DE VUE ET RESISTANCES DU CADRE. 70

CHAPITRE 5. LA RECHERCHE D'UN SPECTRE VISUEL, EXPERIENTIEL ET TACTILE. 77

5. 1. LE MONTAGE PAR COUPES DE LA MEMOIRE 77

5. 2. COMMENT CLORE LA FENETRE DU POINT DE VUE ? 80

CHAPITRE 6. EXISTER POUR ET PAR LE REGARD. 85

6. 1. LE SPECTRE VISUEL BLANC OU LA FRAGILITE DES CORPS ABSENTS… 85

6. 2. … FACE A LA DENSITE ABSORBANTE DES CORPS VIVANTS. 90

PARTIE III. ESPACES DE SUPERPOSITION DES EXPERIENCES VISUELLES ET PORTES DE SORTIE 95

CHAPITRE 7. GUIDER LE REGARD VERS LE HORS-CHAMP, L'EXORCISER DU CADRE. 97

7. 1. NOUVEAUX RITUELS VISUELS ET SONORES. 97

7. 2. La fin de vie du fantome et de la camera. 103

Chapitre 8. Condensation du point de vue dans les yeux de l'autre. 109

8. 1. Reflets et projections : le visage. 109

8. 2. Un point de vue telescope dans les regards vivants. 114

Chapitre 9. Reconciliations, envolees et effacement du point de vue. 120

9. 1. Fragments de memoires abandonnes. 120

9. 2. S'envoler et s'affranchir du cadre. 123

CONCLUSION 127

Bibliographie 131

ANNEXES 138

Filmographie 139

Filmographie secondaire 142

Introduction

Pourquoi les fantômes japonais font-ils peur ?

Le genre à part de la *J-horror* qui s'est constitué à partir de la fin de années 1980 au Japon a renouvelé l'image du cinéma japonais comme à l'étranger en y laissant les marques traumatiques de cette apparition vêtue de blanc, les cheveux devant son visage ne révélant qu'un œil presque retourné dans son orbite. Image importante du cinéma d'horreur japonais, Sadako et le film qu'elle hante (*Ring*, Hideo Nakata, 1998) envahit rapidement l'imaginaire cinématographique international. Mais pourquoi elle et tous les fantômes qui essaiment à partir de son succès font-ils si peur ?

Nous trouvons d'abord à l'origine de ces figures urbaines de l'épouvante une pensée de l'horreur qui puise dans un rapport plus concret que le rapport occidental aux fantômes. La peur vient ainsi d'abord de ce que ces fantômes et ces monstres existent très concrètement dans les espaces urbains qui leur appartiennent. Non qu'ils aient une présence tangible, mais leur importance sociale a presque les accents d'une cosmogonie contemporaine traduisant dans ses légendes les réalités d'une société en crise profonde. Dans le Japon de la « bulle[1] », les fantômes qui hantent les écrans de télévision et les toilettes de lycée pourraient être interprétés comme des concrétisations de la destructivité de la société japonaise notamment en ce qui concerne les jeunes filles ou les cellules familiales. La codification de la *J-horror* organisée autour d'idées mises en avant par Chiaki J. Konaka[2] présente quelques règles assez révélatrices du rapport au monde presque punk que mettent en avant ses fictions horrifiques. Nous y trouvons par exemple la disqualification de la fatalité qui refuse ainsi l'explication apaisante du mal ou, et c'est ce qui nous intéressera plus particulièrement ici, deux règles qui préconisent d'abandonner la création

[1] La « bulle » (バブル, *baburu*) au Japon fait référence à la bulle spéculative qui régit la finance japonaise à la fin des années 1980 à la suite d'une augmentation de la valeur du yen et d'une politique de stimulation nécessaire pour faire face à la récession qui en résulta. Voir Cléa Patin « Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux : le marché de l'art japonais à l'épreuve de la "bulle spéculative" de la fin des années 1980 », *Perspective*, Paris. 2006*)*, 2020, p. 308.

[2] Scénariste et réalisateur de la première vague de vidéos qui donne naissance à la *J-horror* (selon Kiyoshi Kurosawa), Chiaki J. Konaka est aussi à l'origine d'un nombre important de séries animées d'horreur et de leur théorisation narratologique dans des ouvrages de fiction. Voir Mitsuyo Wada - Marciano, « *J-horror*: New Media's Impact on Japanse Horror Cinema », *Canadian Journal of Film Studies*, n° 16, p. 28, 2007.

d'empathie pour le héros ou l'héroïne et de « ne pas introduire le point de vue du fantôme[3]». Généalogiquement, la première règle est ce qui détache en partie la *J-horror* des *kaidan-eiga* qui la précèdent. Dans les plus connus de ces derniers qui sont des adaptations et des variations autour de la légende d'Oiwa, la vengeance motive le retour du fantôme. Toutefois, les fantômes de la *J-horror* sont bien plus radicaux dans leur vengeance qui agit comme un virus omnipotent là où les fantômes précédents étaient motivés par une vengeance bien plus ciblée, clairement limitée au personnage étant à l'origine de leur mort et aux éventuelles personnes complices du crime. Oiwa, femme défigurée par un mari arriviste et adultère qui souhaite un mariage plus avantageux est finalement assassinée par ce dernier et revient ensuite le hanter dans sa chambre nuptiale, le rendant fou et causant ainsi la mort de celle qui l'a remplacée. Sadako quant à elle tue indifféremment toute personne qui regarde la cassette maudite dont elle habite l'image. Il est possible de voir dans la centralité des médias au sein de la *J-horror* un commentaire social sur le divertissement de plus en plus prompt à s'affranchir de certaines limites éthiques[4]. Ce n'est cependant pas ce qui nous intéresse ici. Ce mémoire a pour but de se pencher sur des représentations fantomatiques faisant écho à la *J-horror* mais toutefois diamétralement opposés dans leur traitement des interactions entre vivants et revenants. Face à la *J-horror* mais sans pour autant se rapprocher des *kaidan-eiga*, notre corpus d'étude a été constitué de films japonais contemporains qui reportent la caméra du côté du point de vue du fantôme.

Des fantômes sans rancune.

En 1998, un film pose face à ces représentations du fantôme une approche moins manichéenne de la façon dont le fantastique fait se rejoindre ces deux mondes si diamétralement opposés que sont le réel et l'au-delà. Dans *After Life* (*Wandafuru Raifu*), Hirokazu Kore-eda fait en effet glisser la rencontre dans un lieu empreint de neutralité que l'on pourrait qualifier d'« entre-deux », une ruine de centre hospitalier qui accueille les défunts dans le but de les

[3]Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2011, p. 56-57.

[4] Diane Arnaud analyse en ce sens une partie de la filmographie de Kiyoshi Kurosawa en faisant par exemple une typologie des relations durablement altérées par une multiplication d'écrans porteurs d'un virus de « 'fantomisation' (fantôme + atomisation) », différant du terme « fantomatisation » que nous utilisons. Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2005, p. 23.

laisser choisir le seul souvenir qu'ils pourront emmener avec eux dans l'autre vie. Deux suites à la vie donc, deux versions successives de l'*after life* du titre : celle dans laquelle on retourne à la vie, en pensée et en actes, puis celle où l'on coupe définitivement ce dernier lien. Aucune confrontation violente ou annihilatrice n'est ici l'enjeu de la fiction. Ce qui se joue s'organise entre des effets de résonances, de retours, de thérapie et donc de liaison pour pouvoir accéder par l'apaisement à la déliaison finale. Or, ces liens qui, tout au long du film de Kore-eda, se nouent et se résorbent entre les fantômes et le monde des vivants sont le symptôme d'une mise en scène du fantastique dans une esthétique d'un grésillement plus que dans celle d'une cassure. Au cours de notre étude, nous entendrons grésillement comme un indice sensoriel qui altère l'image cinématographique du réel et y permet l'irruption ou la confirmation d'éléments fantastiques. Les traversées ne peuvent donc pas se faire sur le mode du pur surgissement surnaturel comme le réalise le fantôme de *Ring*. Elles sont au contraire longuement construites comme des transitions réclamant l'identification précise de la voie d'émergence de l'élément fantastique, cet écart qui laisse se glisser dans le réel ce qui ne devrait y appartenir. À l'instar de ce que Daniel Arasse évoque dans ses *Histoires de peintures*, c'est dans ce qui fait écart que l'on trouve la surprise[5] ; une exclamation (« Fantastique ! ») qui nous amène finalement vers le genre fantastique et le choc qui lui est inhérent[6].

En 2003, après le drame familial sordide de *Ju-on : The Grudge* (Takashi Shimizu, 2002), Naomi Kawase propose à son tour dans *Shara* (*Sharasōju*) un fantôme familial trouvant l'origine de son existence dans un drame construit en sourdine. La liaison qui s'y établit est inscrite dans le cadre précis et identifié de l'*O-bon*, festival des morts semblable aux fêtes des morts tenues le 31 octobre ou le 1er novembre dans les pays occidentaux, quand le voile qui sépare le monde des vivants de celui des morts est à son plus fin. Ce drame, c'est la disparition mystérieuse d'un des fils de la famille au milieu de l'été, sous les yeux (ou presque) de son jumeau. Des années plus tard, alors que son corps vient d'être retrouvé, toute la famille doit faire son deuil d'un enfant qui sera bientôt remplacé par un nouveau-né. C'est dans cette boucle de remplacement du disparu et de retour de la saison anniversaire de cette disparition que le film saisit la dynamique ouvrant la voie au fantastique, lui aussi en sourdine. Le tremblement du réel et du quotidien se laisse alors entendre par les grésillements divers offerts par la nature

[5] Daniel Arasse, « La Peinture au détail », *Histoires de peintures*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2015 [2006], p. 267.
[6] Les images de fantômes d'Ernst Bloch qui sont des « souvenirs mythiques, et pourtant trop puissantes pour cela, trop étrangères et surtout trop présentes. », *Traces*, Paris, Gallimard, 1968 [1930], p. 140 citées en exergue du chapitre « Blasons du fantastique » par Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1995, p. 55.

estivale. Il se laisse ensuite voir dans des cheminements de retour : retour sur les lieux de la disparition, retour dans les images du jumeau et circularité de la trame narrative et visuelle. Le fantastique dans *Shara* est pour ainsi dire lié aux contextes religieux et climatique offerts par le Japon ; il entre dans la fiction par sa propre mise en sourdine[7], une contamination du réel qui n'est plus actée selon l'axe de la destruction mais selon celui du deuil apaisé. Ce qui reviendrait à dire que le deuil se fait à double sens, voie de contact par laquelle le fantôme trouverait les possibilités de son émergence dans le cadre.

Dans quelle lignée se situent ces fantômes de Kore-eda et Kawase allant à contre-courant des ouvertures proposées par la *J-horror* ? Ont-ils seulement reçu cet héritage construit en négatif, veillant à une opposition esthétique et dramaturgique entre eux et ceux qui relèveraient d'une mise en scène spectaculaire ? Il n'est pas lieu d'affirmer à propos de ces fantômes un parti pris qui serait celui de l'opposition ou de la négation vis-à-vis des fantômes vengeurs qui traversent les écrans de télévision (*Ring*) ou tuent leurs Autres, les vivants. Il conviendrait plutôt de leur chercher une généalogie dans le fantastique japonais dans son ensemble, plus particulièrement dans le cadre du cinéma qui permet des mises en scène qui lui sont propres. Les parallèles sont par exemple nombreux avec les formes théâtrales japonaises qui font coexister l'au-delà et le réel dans un même espace scénique. Certaines formes du théâtre nō, dites « d'apparitions », font jouer au travers de la séparation entre la scène et la salle cette ségrégation entre réel et apparitions spectrales[8]. L'identification des spectateurs et spectatrices trouve alors son vecteur dans un personnage identifié, un moine voyageur dont le chant scande cette entrée dans le monde des morts. Le genre des *kaidan* qui informe le rapport de la société japonaise contemporaine à l'horreur trouve quant à lui son origine dans une pièce de kabuki intitulée *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (Tsuruya Nanboku IV, 1825) qui fut d'ailleurs adaptée au cinéma dans plusieurs versions depuis les années 1940[9]. Mais la pièce et le genre cinématographique qui s'en revendiquent sont encore une fois construits selon le rapport de l'altérité subversive, rendue mortelle par un profond désir de vengeance. Cette subversion est d'ailleurs traduite dans les changements lumineux opérés lors de l'apparition du fantôme. On

[7] Nous suivons ici les analyses de Leo Spitzer sur le corpus racinien.
[8] René Sieffert, Michel Wessermann, « Théâtres du monde - Le Théâtre japonais », Encyclopedia Universalis, 2017, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatres-du-monde-le-theatre-japonais/] consulté le 30 mars 2020.
[9] Simon Daniellou, « La place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais », thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, 2015, p. 375-387.

signifie alors plutôt une invasion qu'une rencontre pacifique, la lumière bleutée remplaçant complètement la lumière précédemment utilisée[10].

Pour ce qui est de l'attachement du fantôme à son habitat et inversement, c'est dans *Vers l'autre rive* (*Kishibe no tabi*) de Kiyoshi Kurosawa (2015) que l'on trouve différents échos de mise en scène avec les autres films du corpus. Le film de Kiyoshi Kurosawa propose lui aussi une histoire de fantômes marqués par le regret ou peut-être le remords. Cette fois, c'est le voyage qui offre le cadre d'une rencontre entre le disparu (Yūsuke joué par Tadanobu Asano) et sa femme (ou sa veuve, Mizuki jouée par Eri Fukatsu). Au cours de cette traversée, le couple rend visite à un ami de Yūsuke qui est lui aussi mort mais ne le sait pas. Ce postier, Shimakage (Masao Komatsu), disparaît par la suite en laissant Mizuki découvrir que le lieu qu'il habitait était en fait tombé en ruine depuis longtemps, soutenu dans l'illusion que s'était créée pour lui-même le vieil homme. Cet attachement se trouve aussi dans les chambres et bureaux d'*After Life* ou la fabrique d'encre de *Shara* qui prêtent aux fantômes le soutien physique de certains lieux et espaces qui leur sont dans un premier temps réservés. Mais il faut aussi souligner que la représentation de ces *yûrei* – esprits japonais souvent retenus dans le monde des vivants par des sentiments négatifs – apaisés ne relève pas seulement d'une vision japonaise du fantôme. Les mises en scène des apparitions ou la suggestion des présences fantomatiques entrent le plus souvent dans un schéma esthétique qui se rapporte aussi au cinéma occidental (brumes et surimpressions qui se retrouvent dans nombre de films fantastiques par exemple)[11]. Les fantômes des trois films dont nous avons décidé faire le corpus de notre étude assument donc à la fois un héritage japonais et un ancrage tangible dans le cinéma international, ses références clefs et les règles partielles de représentation ou de mise en scène qu'il induit. Ce qui demande donc dans un premier temps l'identification des codes par rapport auxquels se placent ces films, afin de permettre par la suite de s'affranchir partiellement de ces données pour tenter de trouver dans le corpus une continuité esthétique dont les enjeux lui sont propres.

[10] *Ibid.* p. 357.
[11] Jean-Louis Leutrat, *op.cit.*

Fantômes, revenants, spectres.

Chaque fois, les fantômes présentés se matérialisent sous la forme équivoque d'une corporéité tangible, un objet qui réfléchit la lumière plutôt qu'il ne la laisse le traverser comme le ferait un ectoplasme. Dans *After Life* et *Vers l'autre rive*, ce sont des acteurs et actrices qui forment des corps fantomatiques par essence moins fantastiques que les ectoplasmes ou des corps intégralement maquillés ou dissimulés. Dans *Shara*, si le fantôme se constitue principalement comme une présence, dans la limite entre champ et hors-champ, il garde toutefois un relai corporel dans la personne de son frère jumeau, Shun (Kohei Fukungaga). Rien ne laisse visuellement deviner le statut du fantôme en dehors des rapports qui s'établissent entre défunts et proches endeuillés ou entre la caméra et le sujet filmé. Comme si le fantôme était toujours présent parmi les vivants, mélangé à eux comme c'était le cas de Mary (Candace Hilligoss) dans *Le Carnaval des âmes* (*Carnival of souls*, Herk Harvey, 1962) qui opère le temps de la fiction sa transition vers l'ailleurs fondamental en prenant conscience de son statut fantomatique. Si les corps actoriels ne sont pas modifiés, rendus spectaculaires aux moyens d'effets spéciaux ou de maquillage, ils ne sont pas non plus des corps qui surgissent *ex machina*. Dans *After Life*, les fantômes sont les sujets d'une captation formellement documentaire, témoignant face caméra de leur passé. Nous utiliserons dans cette étude les termes « forme documentaire » ou « documentaire » dans un sens restreint à un « mimétisme des styles (il arrive à la fiction d'imiter formellement le documentaire, par exemple dans des séquences caméra à l'épaule, plus ou moins tremblée, pour donner l'impression de "pris sur le vif")[12]» Il faut noter que si le terme prendra principalement cette acception formelle au cours de notre étude, *After Life* présente de véritables images documentaire « admett[ant] la dimension de l'aléatoire[13]» montées au sein de la fiction comme des images lui appartenant. Dans *Shara*, le fantôme de Kei se confond avec les surfaces réfléchissant Shun (miroirs et autoportraits) autant qu'il s'efface dans le mouvement de la caméra sans jamais se manifester dans son œil. Dans *Vers l'autre rive*, Yūsuke rentre dans son foyer hors champ, alors que sa femme lui tourne le dos. Toutes ces apparitions se font donc sans rendre ostensible l'appareil cinématographique, c'est-à-dire sans créer pour le spectateur un autre régime d'image qui serait celui du fantôme et

[12] Selon les distinctions dressées par Pierre Baudry, « Terrrains et territoires », *Cinéma documentaire, cinéma de fiction. Frontières et passages*, Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1992, p. 9-10.
[13] *Ibid.*

requerrait une suspension d'incroyance redoublée. Chaque fois, ce sont les disparitions qui opèrent cette modification de l'image, par voies de coupes de montage dans *Vers l'autre rive* ou par des intermèdes expérimentaux dans *Shara*.

Les fantômes restent cependant bien distincts dans leurs formes et modes d'existence dans chacun des trois films. Chaque fois ce sont des rencontres redéfinies entre morts et vivants qui se développent, qui font émerger des enjeux de « devenir fantôme » des uns et des autres s'axant selon des rapports de force divers. Qui est agissant ? Qui est le fantôme, finalement ? L'enfermement dans la réminiscence ne revient-il pas à affirmer un « devenir fantôme » des vivants endeuillés, ce que nous appellerons ici « fantomatisation » ? Ce qui relève d'une nature fantomatique s'applique plus justement au corpus que des termes tels que spectres ou revenants. Le caractère ambigu de la situation de ces personnages fantastiques leur permet en effet de s'approprier ces deux termes mais sans pour autant qu'ils soient interchangeables. Au contraire, ils sont un ajout de précision justifié à un moment précis de l'existence cinématographique des fantômes. La fantomatisation des vivants endeuillés constitue un processus clairement marqué par des tournants identifiables qui affectent aussi le statut des fantômes. Au moment de l'apparition du fantôme, il est un revenant au sens qu'il est physiquement en train de rétablir une présence dans un monde qu'il a quitté. Mais l'adjectif substantivé peut aussi bien traduire une caractéristique plus essentielle qu'un état en voie d'affirmation. Il signale par exemple la cyclicité des retours et des projections vers le passé (« post-jection » de l'être psychique et physique vers un espace qu'il a normalement quitté) ce qui entraîne parfois une superposition des expériences jusqu'à les confondre les unes avec les autres. Le spectre désigne la disparition de la corporéité, que cela soit actualisé ou signalé par des indices visuels ou sonores. Le fantôme quant à lui repose normalement sur le rapport au vivant et c'est par opposition au vivant que se sont détourés ses traits spécifiques. Il joue de la possibilité de la substance comme de celle de l'inconsistance (spectre) et se place ainsi moins dans les personnages visuellement présentés à l'écran que dans la construction sociale et l'imaginaire qu'il invoque pour chaque spectateur. De plus, le fantôme est affranchi de l'unique possibilité du retour (revenant) et peut errer, se déplacer selon ses velléités ou s'installer dans un objet, une maison. Face aux vivants qui se fantomatisent, le fantôme est paradoxalement porteur d'une prise de distance par rapport au processus morbide qui menace les vivants. Cependant, ce qui soutient activement la création et l'approfondissement de ces liens problématiques est toujours la présence fantomatique. À la suite de ce constat apparaissent les divers échos profonds, structurels entre ces trois représentations filmiques de fantômes. Une présence relève toutefois de l'invisible, de

l'inaudible et de l'incommunicable. Elle ne peut trouver une existence stable dans le cinéma que par le truchement de divers effets de résonance avec la narration, les personnages agissants, le cadre, qui est réservé à l'exultation du vivant.

C'est ainsi dans ces résonances que se trouve l'écart qui permet de suggérer la présence fantomatique de chacun des trois films. Le fantôme se place chaque fois dans la latence entre l'image et son écho mémoriel, comme une étrange reprise, avec variations, du réel. C'est essentiellement le point de vue qui construit cette latence par les limites du cadre et ses mouvements parfois assimilables à une activité perceptive. C'est en tout cas dans ce sens que nous utiliserons le point de vue comme outil conceptuel essentiel à cette étude. En tant que mise en « écho entre la mise en scène et le point de vue des personnages dépeints à l'écran[14]», il est le point d'ancrage de la perception d'une scène par un personnage mais peut aussi être compris au sens plus large d'une perspective par rapport au réel diégétique. Dans le premier cas nous trouvons le point de vue du fantôme et dans le second nous décelons les traces d'inflexion du réel par le fantastique.

Les enjeux mémoriels du fantôme.

Dans *After Life*, les protagonistes se divisent en deux groupes de fantômes : ceux qui gèrent les limbes et ceux qui n'y sont que de passage, les premiers étant des individus ayant appartenu au second groupe mais n'ayant pu effectuer leur ultime choix de souvenir pour partir vers l'au-delà. Les fantômes s'organisent de part et d'autre d'une séparation entre les « remémorants » et celles et ceux qui se refusent à cette remémoration. Le point de vue est par ailleurs mis en forme très différemment avec l'utilisation d'un cadre fixe pour filmer les premiers, fantômes calmes, se soumettant aux règles de ce lieu ; les autres étant accompagnés par la caméra dans leurs mouvements, qui figurent une fuite en avant face à ces mêmes règles. Comme dans *Shara*, l'enjeu du deuil est la fixation : le souvenir de la vie passée sur la bande vidéo pour le groupe de fantômes du film de Hirokazu Kore-eda ou le portrait du disparu-autoportrait dans le film de Naomi Kawase. Cette fixation se déplace parfois dans le rituel qui

[14] Antony Fiant, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet, « Avant-propos », Antony Fiant, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire. Série Cinéma », 2017, p. 10.

consiste souvent à répéter un geste, une situation, utiliser certains objets comme cela s'illustre dans *Vers l'autre rive* (faire des boules de riz au chocolat, utiliser une marmite liée à des souvenirs douloureux). C'est donc toujours l'enjeu de la mémoire, du souvenir de la vie passée qui permet d'ouvrir le cadre aux fantômes, de les informer au sein du réel qui est ainsi saisi.

Comme l'écrit Henri Bergson[15], la mémoire est ce qui relie corps et esprit, ce qui permet finalement de construire une connaissance et une reconnaissance du monde. Or, c'est là que chacun de ces films place le fantôme, entre le corps et l'esprit. Faut-il voir dans le fantôme seulement une image errante, incapable d'accéder à l'au-delà, subissant donc le monde des vivants autant qu'il lui fait subir sa présence ? La réponse semble en partie donnée par le constat de la nature bergsonienne de ces fantômes : aucun d'eux ne subit réellement de rapport de force conflictuel avec les vivants. Ils se présentent plutôt sous la forme de guide de la perception cinématographique, dirigeant la caméra devant ou derrière eux. Les textes « Regards », « Présences invisibles » et surtout le texte « Écrans » de Jean-Louis Leutrat[16] amènent des considérations semblables sur le statut du fantôme au sein de l'appareil perceptif que constitue la caméra. Il écrit que pour le spectateur il y a là une « projection mentale qui ne lui appartient pas vraiment [, qui] tend à l'irréaliser, à le rendre plus léger, plus transparent, plus fantomatique. » Or, les films étudiés échappent en partie à ce schéma. Ils laissent la tendance décrite par Jean-Louis Leutrat se concrétiser dans un entre-deux, entre ce qui se passe sur l'écran et ce qui est perçu dans la salle, pas tout à fait dans la surface de l'écran mais dans l'étendue qui se construit en point de vue. Quels seraient alors les rapports redéfinis des protagonistes entre eux, polarisés par ce point de vue du fantôme ? Y a-t-il seulement redéfinition de ces rapports ? Il semble en fait que ces rapports se construisent par le fantôme dès leur origine puisque c'est son évolution qui est l'enjeu principal de la narration. Ainsi, l'envolée finale de *Shara*, qui signifie la fin des rapports entre Kei le disparu et sa famille. De même, le changement de statut du personnage féminin principal dans *After Life* (Shiori jouée par Erika Oda). L'étendue temporelle présentée par la fiction trouverait donc son point d'origine et sa conclusion dans la possibilité du point de vue du fantôme. Ce dernier est ainsi identifié à l'élément perturbateur qui permet de lancer le récit tandis que sa disparition est au contraire l'élément de résolution qui permet la conclusion du récit. Il ne faut pas pour autant réduire tout à fait la narration de ces trois films au point de vue du fantôme. Dans chacun des films, ces fantômes ne sont pas uniques mais accompagnés d'autres êtres fantastiques qui

[15] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1939 [1896], I.
[16] Jean-Louis Leutrat, *op. cit.* p. 94-95 ; p. 110-112 ; p. 162-163.

peuvent eux aussi être amenés à imposer leur point de vue en tirant à eux l'appareil cinématographique. Par exemple, la jeune Yu (Yuka Hyyoudo), agent central de l'exorcisme de Kei dans *Shara*, possède elle aussi un fantôme dont la présence se renforce dans l'omniprésence sonore des *geta* (sandales traditionnelles) sur les trottoirs de Nara. La condition *sine qua non* de l'émergence de ces présences fantomatiques dans chacun des films est par ailleurs entièrement concentrée dans le rapport au vivant, leur « autre monde » à eux, qui est lui aussi en pleine transition au moment où il est saisi. Rien ne laisse donc exister le fantôme pour lui-même. En tant qu'étendue de liaison entre deux points de la réalité, il est segment et non droite.

Dans cette perspective, les fantômes d'*After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* sont pour la mémoire des vecteurs essentiels, opérant la seule liaison visible entre le passé et le présent d'abord par leur présence, ensuite par leur point de vue. Mais la quête qui justifie leur retour achève de les identifier à ce qu'ils ne devaient que vectoriser. Ce vers quoi le regard du fantôme se porte paraît ainsi au spectateur une forme de projection de sa présence fantomatique dans l'espace filmique ; projection dont le point de départ est le point de vue. Cette lecture justifie presque l'intégralité des mouvements de caméra de *Shara*, le cadre donné à la fiction étant aussi le cadre traditionnel du possible retour des morts au Japon, l'*O-bon*. Dans les deux autres films, la question mémorielle trouve parfois une expression tierce, incarnée dans ce qui serait identifiable comme un point de vue omniscient et non plus interne. C'est le montage de certaines disparitions dans *Vers l'autre rive* ou la plupart des plans en mouvement dans *After Life*. Chaque fois, il y a l'intuition que ces expressions du point de vue demeurent fantomatiques mais il devient difficile de les attribuer à un personnage. Bien sûr, ce sont des questions de narration, de montage qui entrent en compte, le parti pris du film n'étant pas nécessairement d'identifier le point de vue à un regard fantomatique. Toutefois, les plans qui ne peuvent être assimilés à un point de vue fantomatique sont toujours des plans qui fantomatisent le réel tel qu'un des personnages en fait l'expérience. Aussi faudra-t-il se pencher plus avant sur ces derniers enjeux de fantomatisation, ou devenir fantôme des personnages de chacun des films, qu'ils soient décédés ou trop attachés au temps qui précédait la disparition d'un être cher. En cela, l'enjeu mémoriel est de nouveau central. Car la quête du fantôme, comme son regard, fait exister dans la fiction le régime du vivant et en affecte les membres.

Le point de vue du fantôme dans les trois films du corpus est toujours affirmé dans une position que l'on qualifiera de frontière. Il est toujours la limite entre deux étendues infinies : le réel et son au-delà. C'est dans cette définition frontalière du point de vue que se trouvera la

problématique de notre étude, qui pourrait être condensée dans la question suivante : en quoi les enjeux visuels, sensibles et dramaturgiques concentrés dans le point de vue permettent-ils de donner forme à des fantômes qui sont à la fois projection et construction mémorielles ?

Nous verrons en première partie que la frontière que constitue le point de vue est en effet traversée de part et d'autre par les regards fantomatiques ou fantomatisants. Mais le caractère essentiellement fantastique de ces regards dresse un premier obstacle à toute traversée inconséquente. Le fantastique ne trouve-t-il pas son point d'origine dans la séparation entre le réel et son au-delà ? La tension qui lui est essentielle pour produire un « effet fantastique » ne provient-elle pas de l'impossibilité de traverser les frontières ? C'est plutôt la différence fondamentale qui constitue la force narrative du fantastique, la traversée et la rencontre ne s'actualisant que par reflets et projections successives. On trouverait alors dans la frontière son expression schématique telle qu'elle est présentée en cartographie : la délimitation stricte entre deux espaces. Toutefois, les rapports qui se développent entre le(s) fantôme(s) et les vivants pour donner sa dynamique à la fiction ne peuvent se construire que par l'opposition. Il y a quelque chose de l'ordre de la recherche existentielle pour les uns et de l'invocation salvatrice pour les autres. Nous verrons donc en deuxième partie que c'est la mémoire du défunt qui doit se constituer dans cette reconnaissance mémorielle. Les fantômes ne doivent-ils pas d'abord être reconnus pour exister ? Les vivants ne rencontrent-ils pas leurs fantômes que s'ils se trouvent déjà dans l'entre-deux du deuil ? Ces échanges offrent un changement du paradigme, passant de la séparation à la rencontre voire à l'échange. Mais ce changement s'opère aussi au prix du danger d'une absorption du vivant par le fantomatique. Or, chaque fantôme s'inscrit dans une quête qu'il doit mener à son terme et les vivants l'accompagnent ou le guident vers ce but afin d'être eux-mêmes délivrés de cette présence. Nous nous attarderons enfin en troisième partie sur les concrétisations de l'« exorcisme » des fantômes, terme qui semble plus juste ici que celui de deuil. En effet, n'y a-t-il pas plus qu'une idée de la mort à dépasser ? Ne faut-il pas aussi amener le fantôme à la tranquillité afin que le traumatisme de la disparition cesse d'être rappelé par sa présence ? C'est ce que nous avancerons, en soutenant que c'est toujours la mémoire qui agit comme liant de toutes les volontés qui s'expriment à l'écran (rester, partir, voir partir, garder avec soi…). Chaque fois la mémoire se projette et se concentre dans le point de vue qui devient finalement une zone trouble, un espace de superposition plutôt qu'une ligne de démarcation.

Partie I. Le fantastique :

l'impossible maintien dans le cadre

Dans *L'Art et la littérature fantastiques*, Louis Vax rapproche le fantastique du féérique, les deux étant placés dans la branche du merveilleux. Ce rapprochement signale deux choses. D'abord, le fantastique a quelque chose de menaçant par son opposition au merveilleux « rose » d'un « univers élyséen ». Ensuite, le fantastique a quelque chose d'amoral qui le rapproche du féérique. En effet, il n'est pas un ressort narratif qui repose sur l'écart par rapport au réel mais, au contraire, sur le choc qui résulte de l'introduction arbitraire de merveilleux dans le réel. Entre un réel et un imaginaire « rassurant[s] », l'« art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel[17]».

Cependant, les fantômes qui s'invitent ainsi dans le réel incarnent une anomalie que la fiction vise à effacer. La nature du merveilleux en fait une parenthèse, permettant ainsi au réel de ne pas subir de menace trop frontale voire totale. Lorsque l'épisode fantastique se referme, le réel reprend ses droits dans tous les aspects de la vie et l'anodine quotidienneté ravale rapidement les traces du redressement forcé de la réalité. Pour le fantôme incarné, cela justifie la prévalence du point de vue puisque son apparition impose au corps des règles difficilement soutenues. En un sens, les fantômes qui nous intéressent sont toujours déjà là et toujours en train de s'effacer. De plus, la représentation fantomatique des films du corpus éloigne ces personnages du statut de monstre. Or, le monstre est le mode d'existence de l'anormal qui permet un rattachement définitif au réel. Parce qu'il est produit par le réel, le monstre peut avoir un impact durable visible sur le monde. Il n'en va de même pour le fantôme qui est souvent d'abord défini par sa valeur spirituelle ou métaphorique. Les fantômes de notre corpus jouissent d'un état intermédiaire parce qu'ils sont incarnés mais que cette caractéristique moins commune leur est conférée au nom d'un processus psychique des vivants : le deuil. Les possibilités ouvertes par cette présence fantomatique incarnée sont soumises à une forme de bienveillance du cadre et des vivants. C'est-à-dire que si le fantôme ne parvient pas à entrer dans le cadre et à s'y maintenir en imposant son point de vue, tout acte de rejet d'un vivant pourra éjecter le fantôme hors du champ. Les fantômes du corpus doivent donc s'imposer au cadre et de nombreux accidents survenant dans le cadre permettent cette installation. Ces évènements visuels (cadres floutés, superpositions visuelles littérales ou métaphoriques) sont certes des portes d'entrée pour le fantôme mais ils placent initialement le fantôme en porte-à-faux par rapport aux personnages de nature différente. Le surcadrage ou le flou agissent comme agents fixateurs de cette présence spectrale, « comme s'il fallait cadrer ces créatures fuyantes, les fixer

[17] Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, *op. cit*., p. 6.

avant qu'elles ne se dérobent[18]. » À partir de ces intrusions voyeuristes cloisonnées, la présence fantomatique s'affirme de plus en plus dans le cadre jusqu'à imposer à la quotidienneté du réel un grésillement, une altération de la continuité diégétique qui permet un temps d'ancrer le fantôme dans le cadre.

Chapitre 1. Le monde au travers d'une vitre.

L'apparition fantastique qu'elle soit théâtrale, picturale ou littéraire a toujours donné lieu à une mise en scène spectaculaire. Par conséquent, la représentation du fantôme cherche d'abord la mise en scène d'un choc. Par la suite, l'interaction entre l'élément fantastique et le normal se place dans un rapport d'exécuteur à exécuté, l'apparition fantomatique traduisant visuellement une sentence à venir. Le commandor de *Dom Juan* (Molière, 1665) porte à la connaissance du libertin la réalité actée de sa malédiction, les sorcières de *Macbeth* (William Shakespeare, *circa* 1600) sont concentrées en un unique personnage qui reprend les codes de la représentation fantomatique pour apparaître au maître du *Château de l'araignée* [*Kumo no sujō*] (Akira Kurosawa, 1957) et prophétiser sa déchéance. Des statuts de messagers ou d'observateurs font des fantômes des êtres principalement coupés du monde des vivants. Ils n'agissent jamais et n'exécutent pas eux-mêmes leurs victimes mais leur présence porte les germes de l'ironie dramatique qui caractérise souvent les épisodes prophétisés. L'étude des fantômes cinématographiques à laquelle se livre Jean-Louis Leutrat dans l'ouvrage *Vie des fantômes* l'amène assez symptomatiquement à approcher le sujet par le biais de la perception visuelle des fantômes[19] et non de leurs actions. Par ailleurs, bien que cette analyse se rapporte au cinéma, elle illustre aussi son propos par de nombreuses références remontant aux sources du fantastique. Il faut donc prendre en compte la passivité et les moyens d'expression résolument silencieux qui sont ceux des fantômes dans le fantastique en général. Certains fantômes emblématiques de la littérature occidentale ont vu leurs plus belles pages d'action rapidement réduites à l'illusion, au délire[20]. Cependant, ce n'est pas tout à fait le cas des

[18] Clélia et Éric Zernik, *L'Attrait des fantômes*, *Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma : Motifs »,* 2019, p. 7.
[19] Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, chapitre 2.
[20] Catherine dans *Les Hauts de Hurlevent* (Emily Brontë, 1892) n'est finalement pas la cause de la blessure du narrateur qui délirait après avoir lu ses cahiers, tandis que les femmes spectres d'Edgar Allan Poe sont souvent seulement des chats, des hallucinations…

fantômes qui nous intéressent. Eux ont un corps physique ou technologique et sont le plus souvent hors de la brume, de la surimpression ou de la gaze. Mais la séparation insurmontable qui les maintient en dehors du régime de l'action demeure réelle. Elle trouve seulement son expression dans d'autres codes représentationnels.

1.1. La séparation visuelle et l'observation passive.

Dans *After Life*, les fantômes ne sont pas directement confrontés aux vivants. La frontière qui les sépare n'est réellement figurée que par l'entrée embrumée du centre de laquelle émergent les personnages, au début et à la fin du film. Pourtant, elle imprègne tout ce qui constitue l'univers mental de ces mêmes personnages puisque la fiction ne les fait exister que pour les pousser à se tendre constamment vers cette frontière visuellement absente. Dans *Shara*, le cadre se sépare souvent entre deux représentations de Shun (l'autre serait Kei ?), ce qui culmine avec la peinture du portrait de son frère, autoportrait de fait. Dans *Vers l'autre rive*, Yūsuke est constamment séparé de Mizuki par des effets de surcadrage lors de sa première apparition.

Fig. 1 Kei et Shun (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

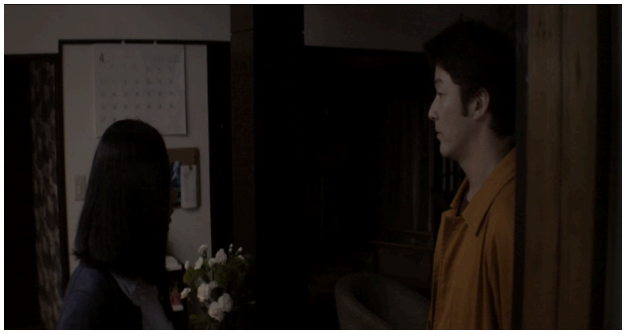

Fig. 2. Mizuki et Yūsuke. (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Si les fantômes fusionnaient avec le régime de représentation du réel, comment leur nature serait-elle identifiable ? Leur suffirait-il de la signaler pour que le spectateur les perçoive comme des êtres fantastiques tout au long du récit ? La réponse est négative dans chacun des films étudiés. Les fantômes ne peuvent être qu'en partie extérieurs à la réalité et donc à tout ce qui relève du normal, du quotidien. Il leur faudra se contenter de porter le regard vers cette

norme dont ils ont été exclus. Partout dans ces films, les regards cherchent et trouvent des surfaces sur lesquelles se concentrer qu'il s'agisse de vitres, d'écrans de télévision, de miroirs ou de toiles. Même si cela fonctionne comme un indice de la possible interaction entre deux mondes, la présence même de ces surfaces renforce la séparation effective entre vivants et fantômes. Les superpositions d'images floues et de voiles détournent toute confrontation directe. Les regards se rencontrent donc principalement au travers de ces surfaces. La plupart des faisceaux lumineux qui structurent les images de cohabitation s'expriment selon des ondes différentes, redirigées ou tout à fait déviées. Dans *After Life*, un vieil homme qui ne parvient pas à choisir son ultime souvenir se voit offrir la possibilité de visionner une partie de sa vie enregistrée sur des cassettes vidéo. S'ouvre alors une fenêtre sur le monde dont le fantôme ne parvient pas à faire son deuil comme il le voudrait. C'est par ces images, concentré de ce qui devrait être le monde normal que l'on peut identifier plus fortement la séparation fondamentale et pesante qui a précédé le début de la fiction. Voilà peut-être la difficulté à choisir un souvenir final : cela revient à accepter la mort et sa propre mort plus particulièrement. Le malaise se concentre donc dans l'écart entre la représentation du réel offerte par les cassettes, celle qui est présentée par la caméra et enfin l'écart entre Watanabe (Taketoshi Naitō) au moment où il faisait ce qu'il voit et le moment où il le visionne enfin. S'ajoute à cela l'étrangeté de la situation, l'*ostranenie*[21] placée dans cette aporie qui se trouve être l'objet tangible, la cassette vidéo.

[21] Victor Chkolvski, *Sur la théorie de la prose*, (trad. Guy Verret), Lausanne, L'Âge d'homme, 1973 [1925] et les explications données par Libuše Heczková et Kateřina Svatoňová dans « *Ostranenie* Does Not Equal *Ozvláštnění*: An Issue of a Term Transferred and Misunderstood », *Slovo a Smysl*, Prague, Université Karlovy, n° 12, p. 50-58.

Fig. 3. Monsieur Watanabe regarde sa vie sur des cassettes vidéo. (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

D'autres ondes concentrent les séparations entre les êtres comme c'est le cas des couleurs dans *Vers l'autre rive* ou *Shara*. Dans son chapitre consacré au film de Kiyoshi Kurosawa, l'ouvrage de Clélia et Éric Zernik est très détaillé sur cette séparation avec inversion des codes de couleurs entre la vivante et le mort, alors que les codes de couleurs sont plutôt classiques dans le développement des oppositions entre les personnages de *Shara*. Dans ce dernier, la jeune Yu qui est le personnage supposé remplacer le lien profond qui unit Shun à Kei est toute de jaune vêtue pour la fête du *basara* durant laquelle s'effectue en partie l'exorcisme de Kei. Shun est quant à lui toujours habillé dans des tons neutres (l'uniforme de lycéen) ou sombres qui laissent supposer que le rayonnement de Yu n'est pas encore parvenu à l'extraire de sa relation privilégiée avec un disparu. Ce ne serait donc que quand les vêtements de Yu relaient cette chaleur que la joie refait surface pour Shun qui se mêle alors à la fête et réalise lui-même l'exorcisme du fantôme de son frère. De plus, le jaune étant symboliquement une couleur estivale et dynamique[22], la danse du festival a valeur de réappropriation de cette saison habitée par les fantômes au Japon. Dans le film de Kiyoshi Kurosawa, les symboliques

[22] Mi Suk Lee, Jin Kang Sa et Kyung Hee Chung, « A Comparative Analysis of the Characteristics and Images of Costume Colors in the Traditional Plays of Korea, China and Japan », *Color Research and Application*, n° 27, 2012, p. 302-312 et les palettes qui résument l'ouvrage de Shigenobu Kobayashi, *Color Image Scale*, (trad. Louella Matsunaga), New-York, Kodansha USA, 1992.

sont inversées. Yūsuke et Mizuki sont sans cesse habillés dans les mêmes tons, sombres pour elles et chauds pour lui. Les correspondances chromatiques se font généralement selon le mode de la complémentarité (bleu et vert/rouge), ce qui se justifie aussi comme un moyen de séparation visuelle du couple. Mais pourquoi Mizuki serait-elle habillée dans des tons froids, des couleurs presque mortes alors qu'elle est vivante et lui mort ?

> Les deux personnages se présentent dans une complémentarité quasiment face caméra. L'un se détache du décor et paraît accueillant, l'autre s 'efface et semble comme frappée d'un moindre être. D'autant plus que les éléments d'inversion-complémentarité se déclinent termes à termes : au masculin/féminin s'ajoute la complémentarité des couleurs : le vert (jaune + bleu) est la complémentaire du rouge ; l'orange (jaune + rouge) est la complémentaire du bleu[23].

La séparation fantastique se matérialise aussi par cette inversion des représentations qui laisse la tristesse du côté de la vie. La première séquence de cohabitation entre Mizuki et Yūsuke au sein du cadre qui est analysée dans l'ouvrage des Zernik permet d'avancer l'hypothèse d'une redéfinition des symboliques de couleur qui serait due au point de vue fantomatique sur lequel s'axe le film. Dans le cadre, les deux personnages semblent toujours former une image composite ; ils n'occupent pas le même espace filmique. Ce qui fait de Mizuki une accompagnatrice passive, c'est qu'elle ne peut tout à fait comprendre où se trouve vraiment son mari. Le problème est tout autre pour Yūsuke qui ne peut que regarder autour de lui, perdant peu à peu la capacité de se saisir des objets c'est-à-dire ne pouvant plus agir sur son environnement.

Fig. 4. Mizuki et Yūsuke sur la plage (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

À plusieurs reprises les films du corpus mettent en scène les fantômes comme des êtres qui ne peuvent qu'observer l'« autre monde » où demeurent, en vie, leurs proches. C'est là tout l'enjeu d'*After Life* dans lequel tous les fantômes doivent contempler dans leurs souvenirs celui

[23] Clélia Zernic et Éric Zernik, *op. cit.*, p. 19.

qu'ils et elles garderont à jamais. Et c'est ensuite en visionnant la recréation de ce même souvenir, en devenant réellement spectateurs d'un film que tous et toutes passent dans l'au-delà. Les fantômes se contenteraient donc de regarder les autres vivre, sans tout à fait intervenir. Toutes les actions que l'on peut prêter aux fantômes n'ont de répercussions sur le réel que parce qu'elles ont été captées ou perçues par une personne vivante, proche ou non. Ainsi, les cours du soir que Yūsuke donne aux villageois de *Vers l'autre rive* n'ont d'effet que parce que son auditoire vient l'entendre dans ce lieu qui lui est réservé. Le cas est légèrement différent dans *Shara* puisqu'une grande partie de l'action se déroule dans le cercle fermé d'une maison familiale. Dans ce lieu, le fantôme est à la fois omniprésent et omnipotent du fait de sa disparition elle-même. Il peut tout répéter (la réapparition du corps), tout arrêter (les intermèdes pelliculaires) et tout accélérer en s'effaçant au profit de la jeune Yu. Mais cette omnipotence demeure limitée au champ temporel du récit et, finalement, à la fusion qui s'opère entre le fantôme et le point de vue. Toutefois, le regard que l'on devine être celui de Kei ne peut sortir des limites imposées par le cadre. C'est une réduction de ses possibilités d'intervention qui se manifeste donc par l'identification quasi complète entre son point de vue et le cadre. Il serait possible de trouver dans ces limitations une interprétation aux temps de suspension offerts par les intermèdes pelliculaires qui seraient alors la mise en forme d'un essoufflement du point de vue du fantôme.

Aucun des films étudiés ne laisse de véritables pouvoirs au fantôme. Il leur faut toujours se rapporter à une manière d'être essentiellement humaine pour pouvoir agir. Et lorsque cette condition n'est pas remplie par eux, ils ne peuvent que regarder l'action comme le fait le spectateur de cinéma : à travers un espace physiquement insurmontable. Mais il reste toujours aux fantômes le reflet que l'autre leur renvoie. Les échanges qui s'opèrent ainsi sont nombreux dans *After Life*, jonglant entre le régime visuel du film lui-même, celui des cassettes que l'on visionne pour se souvenir et celui de l'ultime visionnage des souvenirs recréés en studio. Les vivants et ceux qui ne sont pas encore tout à fait morts sont là, à travers l'écran, et ils subsisteront toujours par ces traces visuelles. Mais les fantômes ne peuvent que mieux constater la ligne de démarcation qui les éloigne chaque fois plus de ces traces du passé. Dans le film de Hirokazu Kore-eda s'opposent ainsi deux devenirs, celui de trace et celui d'errance. Les fantômes qui consentent à choisir leur dernier souvenir acceptent leur futur de pures traces capturées par une pellicule. Ils ne le font cependant qu'après un long travail de remémoration, activité qui les place une dernière fois du côté des vivants pour mieux leur faire constater qu'ils n'appartiennent plus à ce monde. La jeune Kana (Sayaka Yoshino) illustre particulièrement

cette conscientisation. Son personnage, comme nombre d'autres nouveaux venus, apparaît d'abord comme un cliché. Elle est une adolescente japonaise qui décide très rapidement de prendre avec elle le souvenir d'une journée passée avec des amies à Disneyland racontée en détail face caméra, comme les autres. Mais ce qui s'ensuit n'est pas comme pour les autres fantômes une sortie du cadre jusqu'à la prochaine apparition face caméra. Au contraire, dans un des plans suivants, elle est rejointe par Shiori à l'extérieur du bâtiment. Kana sort à la fois du cadre formel de la captation des « remémorants » selon le mode documentaire et du cadre spatial imposé par le bâtiment au sein duquel doit avoir lieu ce travail de remémoration. Comme si elle était sur le point d'entrer dans le même régime existentiel que ceux que Yann Tobin appelle les « bureaucrates[24] ». Cette coexistence de Shiori et Kana dans le même cadre serait le moyen de rappeler que face à un tel choix, le cliché ou le mensonge n'ont pas leur place. L'adolescente doit sortir de ce qui est toujours à moitié mort (son souvenir « clichéique », les fantômes qui administrent le centre) pour se projeter toute entière dans le monde des vivants pour une dernière fois. Cette évolution est d'ailleurs soulignée par l'autre plan dans lequel Kana et Shiori cohabitent. Cette dernière monte les escaliers dans lesquels ses semblables vont et viennent sans cesse alors que Kana la remercie un palier plus bas, surcadrée par une fenêtre ensoleillée. Shiori et ses collègues sont les véritables fantômes du film car ils rejettent cette projection totale vers le vivant et leurs passés. Ils acceptent d'errer constamment dans l'écart, dans la zone de démarcation, et refusent de choisir un dernier souvenir.

[24] Yann Tobin, « Nantes 1998 », *Positif*, n° 461/462, juillet/août 1999, p. 162.

Fig. 5. Shiori dit à Kana « Vous devez être la trentième à choisir Disneyland. » (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Les fantômes de *Shara* et de *Vers l'autre rive* subissent le même état mais n'ont à aucun moment eu le choix d'affirmer pour eux cette errance. La tension entre les vivants et les morts qui se concentre dans la surface de l'écran ne laisse aucune place à une telle démarche. Les trois ans qui s'écoulent entre la disparition de Yūsuke et son retour au début du film de Kiyoshi Kurosawa ont une valeur symbolique forte qui invalide l'hypothèse d'un retour tout à fait arbitraire. Le fantôme revient sur ses pas parce que son existence ne peut plus perdurer dans la zone de démarcation. Symboliquement aussi, les cours du soir dispensés par Yūsuke traitent de l'univers et de l'impossibilité du néant. Faut-il y trouver une manière d'affirmer que sa disparition définitive ne signifie pas la néantisation de son existence ? Dans *Shara*, ce sont encore les intermèdes pelliculaires qui traduisent un mal-être du fantôme et appellent son envol prochain. Ces intermèdes au nombre de trois interviennent chaque fois au moment d'un échec de réapparition du fantôme, c'est-à-dire lorsque les vivants s'engagent activement dans le processus du deuil. Cela survient par exemple au moment où le père de Shun décide de réaliser une calligraphie qui ancre définitivement dans la famille la dualité qui articule la vie et la mort, l'ombre (光) et la lumière (陰) desquelles le fantôme est en fait exclu. Pour les fantômes, il y aurait toujours une souffrance qui va de pair avec l'entrée dans le monde des vivants, qu'elle soit physique ou mémorielle. Les intervieweurs d'*After Life* ressentent cette douleur et elle

justifie leur refus du choix. L'époux de *Vers l'autre rive* ressent physiquement la douleur de sa disparition. Le jumeau disparu de *Shara* l'exprime visuellement dans l'écho offert par le corps visible de Shun ou dans des moments d'interruption d'un récit qui est celui de l'achèvement de sa disparition.

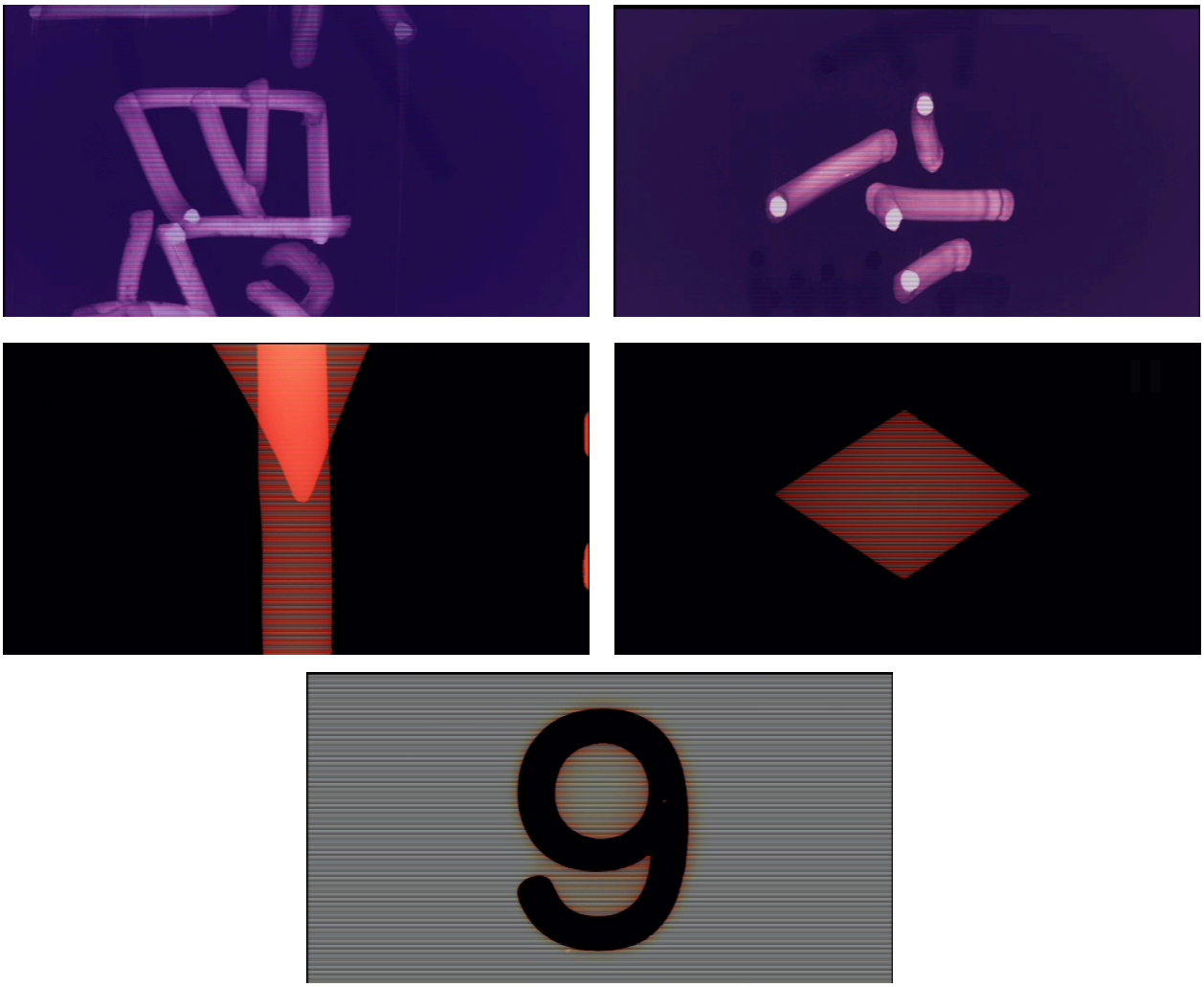

Fig. 6. Deuxième intermède (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

La douleur qui innerve les présences fantomatiques des trois films du corpus amène donc la justification de la recherche d'une existence fantomatique en spectateur et non en acteur, le report dans le monde des vivants amenant chaque fois un rejet. Les fantômes ne peuvent que subir un mode de présence qui repose paradoxalement sur une douloureuse séparation. Le spectateur lui-même subit cette séparation par une étrange distanciation, épée à double face du fantastique. Ce que Jean-Louis Leutrat appelle une « position d'extériorité et une étrange

connivence avec les ombres qui s'agitent sur l'écran[25] » ne peut tout à fait s'actualiser dans ces cas. La connivence demande un relai spectatoriel, un personnage qui serait lui-même spectateur des fantômes. Il évoque d'ailleurs la deuxième apparition de Peter Quint (Peter Wyngarde) dans *Les Innocents* de Jack Clayton (1961) ; ce dernier est vu à travers la vitre par Miss Giddens (Deborah Kerr) alors que les rideaux sont agités par le vent et que la caméra saisit l'apparition de l'endroit où se trouve la gouvernante. Or dans notre corpus, ce sont les fantômes qui regardent. L'écran n'est plus la condensation des vecteurs de regards allant des vivants à l'étrangeté des revenants. Il devient plutôt une surface au travers de laquelle les regards peuvent voyager dans les deux sens, sans que la fiction ne fasse le choix d'un côté avec lequel il devrait y avoir connivence. Certes le point de vue qui est exprimé sur cette surface double appartient le plus souvent au fantôme. Mais le changement de focale narrative est nécessaire pour ne pas mettre en échec ce point de vue qui ne peut exister qu'au travers des souvenirs et des deuils des vivants. « Or le fantôme, c'est une hallucination, et une hallucination n'est pas un objet supplémentaire dans l'espace, c'est une altération générale de la perception[26]. » Choisir le point de vue du fantôme, c'est choisir de poser la caméra où survient la distorsion du réel et suivre de là la manière dont les perceptions altérées entrent en contact, échangent et se rencontrent. Cela revient à se placer dans la séparation entre le réel et le monde d'où sont sortis les fantômes. Toutefois, les fantômes eux-mêmes ne sont plus exactement des perceptions mais des regards portés par une mémoire en voie de clôture. Où se trouve le point de vue du fantôme entre la perception et sa disparition attendue ? Pourquoi revenir en spectateur alors même qu'on ne peut plus tout à fait regarder ? Les réponses apportées par ces films s'articulent toutes à la centralité de la mémoire, ce qu'Henri Bergson identifie presque à une forme de passé en cours de densification et qui est en cours de conclusion pour les fantômes que nous étudions.

Il semble donc qu'aucune possibilité d'auto-détermination ne soit tout à fait ouverte aux fantômes d'*After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive*. Toutes et tous sont destinés à voir la fenêtre ouverte par la fiction se fermer sur leur mémoire condensée et close. Le cadre imposé par cette inévitabilité semble de plus se dédoubler dans un cadre représentationnel fortement ancré dans des héritages visuels et narratifs divers. Quels sont les héritages et normes esthétiques qui enferment les fantômes du corpus dans ces écrans qui annoncent sans cesse leur disparition ? Nous tenterons de les identifier dans le rapport aux diverses classifications japonaises des

[25] Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 96.
[26] Louis Vax, « Goya », *L'Art et la littérature fantastiques, op. cit.*, p. 51.

fantômes rejetées ou mises en œuvre par Hirokazu Kore-eda, Naomi Kawase et Kiyoshi Kurosawa.

1.2. Des regards japonais ?

Les fantômes qui hantent les films du corpus ne sont pas classés dans une typologie classique et figée des esprits japonais. Leurs caractéristiques physiques ne visent pas à une représentation monstrueuse ou exagérément étrange. Au contraire, s'il y a apparition du corps fantomatique ailleurs que dans la suggestion du hors-champ, ce sont des corps « normaux » qui se présentent. Mais qu'en est-il de leur regard, de la mise en scène qui permet l'identification d'un point de vue interne fantomatique ? Le point de vue de chacun des films est affirmé comme appartenant au fantôme d'une personne japonaise, certes. Cependant, en quoi la mise en place de ce point de vue et sa manière d'exister dans le cadre choisissent-elles de s'accorder à un héritage cinématographique japonais ou de s'en dissocier ? Les partis pris des trois films sont de fait plutôt à part de ce qui représente le fantôme japonais à l'international, nous l'avons explicité en introduction. Toutefois, il n'est pas impossible de lire ces trois films à l'aune du commentaire que faisait Naomi Kawase au sujet de son film *Danse de la mémoire* en 2002 : « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème de celui qui va mourir[27]. »

Au moment du tournage de *Shara*, Nishii Kazuo demande à Naomi Kawase de filmer ses derniers instants de vie comme un héritage vidéo-poétique qu'il laisserait derrière lui. L'entreprise marque la réalisatrice[28] qui doit monter les images recueillies à la mort du critique et ami. De là à conclure que cette commande imprègne la réalisation et le tournage de *Shara*, il n'y a qu'un pas. Plus concrètement cependant, il serait possible d'analyser les trois films du corpus à l'aune d'un parallèle avec ces poèmes composés sur leur lit de mort par les poètes. Chaque fois dans le film, le fantôme doit laisser intervenir l'écriture pour trouver le point de scission entre son être et le monde des vivants. Les gestes du corps vivant, l'écriture calligraphique, la peinture, l'écriture scénaristique et la mise en scène, l'écriture religieuse enfin

[27] Naomi Kawase, « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème de celui qui va mourir », propos recueillis par Charlotte Garson, traduction d'Aurélien Hancou, *Cahiers du cinéma*, n° 569, 2003, p. 17.
[28] Elle dit : « Le moment où il décède effectivement, quand je l'ai visionné, prenait une autre dimension, ouvrait un autre univers. », *ibid.*

agissent sur le fantôme comme des effets de signature délégués aux corps pouvant exercer dans le réel ces actions concrètes. De la même manière, celles et ceux qui visent le passage dans l'au-delà dans *After Life* se laissent diriger par les équipes techniques pour que se composent sous leurs yeux les fragments de l'unique souvenir qu'ils et elles se sont choisis. Ces scènes sont filmées par la caméra du *making of* du projet qu'avait initialement conçu Hirokazu Kore-eda[29]. Elles trouvent ainsi un point de vue double : interne par la forme qui lui est conférée (caméra à l'épaule, subjectivité assumée de l'intérêt porté vers tel ou tel élément de la scène…) et externe par sa nature puisqu'initialement cette caméra ne devait pas se trouver assimilée à la caméra de saisie de la fiction. Le regard se caractérise alors dans l'intrusion de cette instance de captation de la scène. Mais les deux caméras du film se définissent bien plus dans leur rapport l'une à l'autre que dans un rapport à une instance extérieure, culturellement ou historiquement. Kiyoshi Kurosawa utilise lui aussi une alternance dans son film entre différents gestes, saisis chaque fois dans un rapport duel entre les gestes habituels et les gestes rituels. Formellement, les gestes du quotidien sont appréhendés selon le mode de l'anodin et de l'accompagnement tandis que les gestes rituels entraînent une composition dans le cadre : certaines lignes directrices sont accentuées, les surcardres deviennent décisifs…

Le reste de la filmographie des réalisateurs concernés par notre étude est souvent imprégné de problématiques mémorielles et visuelles dont le fantôme est un symptôme significatif. Les films de Naomi Kawase et notamment ses réalisations vidéos mettent en avant un besoin de saisie du familier semblable à celui que l'on prête à Kei dans *Shara*. Il faut porter son effort visuel et créatif vers le regard important, celui qui est renvoyé par un proche et qui fait exister le regardant initial tant dans sa génération que dans son action. Ainsi, les entrées de journal filmé que la réalisatrice oriente vers sa grand-mère, ses origines et dont les traces se retrouvent dans la recherche d'une vérité de Nara, ville de son enfance mise en scène au cœur de *Shara.* La volonté affirmée de la réalisatrice[30] de retourner à cette ville avec un regard plus mûr que celui qui l'avait éloignée des lieux de son enfance se retrouve aussi dans l'authenticité exacerbée de la scène de résolution narrative au moment de l'enfantement. En donnant ainsi à voir ce moment d'une haute intimité au sein d'une fiction aux enjeux mémoriels, la réalisatrice semble retourner le regard avec lequel elle expérimentait initialement pour se placer elle-même dans le cadre, se fixer comme indice corporel d'un lieu, d'une époque, d'un génie à la fois local et national. La question n'est pas ici de savoir si oui ou non Naomi Kawase voulait filmer un

[29] Hirokazu Kore-eda, *Quand je tourne mes films*, Paris, Atelier Akatombo, 2019.

[30] Propos recueillis par Philippe Azoury, *Cahiers du cinéma*, n° 569, juin 2002, p. 17.

hic et nunc du Japon mais d'identifier pourquoi les fantômes de *Shara* et du corpus sont à ce point engagés dans un processus de contamination qui s'étend à tous les espaces possibles. La filmographie de Naomi Kawase opère sans cesse cette transmission du devenir fantôme sous cette forme de *genus loci* (une forêt dans *La forêt de Mogari* (2007) par exemple) mais cela se passe aussi au niveau intergénérationnel. Il y a toujours un personnage qui donne naissance de manière figurative ou abstraite à un nouveau maillon d'une longue chaîne de transmission.

La filmographie de Kiyoshi Kurosawa n'est pas en reste sur ces questions d'extension du devenir fantôme. Cependant, là où Naomi Kawase semble tisser une ligne entre les temporalités et leurs habitants, la démarche du réalisateur s'apparente plutôt à la manière dont s'étale une tâche d'huile. *Kaïro* (2001) par exemple ne laisse pas de doute quant à la propagation d'une contamination de *fantomatisations* qui va jusqu'à se constituer visuellement selon le code du film apocalyptique. *Tokyo Sonata* n'est pas en reste, même si la transformation du normal en anormal voire en paranormal est moins frontalement mise en scène. Ces deux films en particulier font écho à *Vers l'autre rive* dont ils semblent former respectivement une amplification des enjeux de transformation et une atténuation de ces derniers. Parallèlement, la fin du monde normal présente en sous texte dans ces trois films ne touche jamais l'étranger mais met en avant un regard critique spécifiquement porté sur la société japonaise. Certains thèmes sociétaux sont d'ailleurs communs à ces trois films : on retrouve la vacuité significative des emplois (postier, cadre d'entreprise), l'arbitraire de certains interdits, l'anonymat urbain (dans les grandes villes ou les villages), des tabous romantiques et sexuels... Tout ce qui se rapporte à l'ordinaire n'est en définitive pas enviable et appelé à disparaître pour se sublimer dans une mélodie de piano (*Tokyo Sonata*, *Vers l'autre rive*), dans des beautés naturelles (*Kaïro* et ses plantes, *Vers l'autre rive* et ses fleurs de magazines au mur) ou dans une reconnexion avec l'autre (les cours de Yūsuke, le dialogue final de *Kaïro*, la communion autour du piano de *Tokyo Sonata*).

Hirokazu Kore-eda quant à lui reconnaît que la volonté narrative et créatrice affichée pour *After Life* était directement liée à une frustration causée par l'accueil critique de son film précédent, *Maborosi.* Il va sans dire que nombre de thématiques spécifiquement nippones sont abordées dans le film de 1998 comme nombre d'événements historiques mais aussi la culture matrimoniale japonaise (et par extension asiatique), la perte d'individualité chez les jeunes personnages, etc. Rien d'exclusif au Japon en termes sociétaux mais c'est là la démarche du réalisateur qui ne souhaite plus entendre son film comparé à des estampes ou des haïkus. Que dire donc de ces regards japonais à part qu'ils ne le sont que par accident géographique ? Les

errances de Shiori en forêt et en ville disent cela mais il est difficile de ne pas prêter à ces images une dimension généralisant les errances historiques, mémorielles et personnelles du centre à l'intégralité des passants de la séquence urbaine. Contrairement aux films de Kurosawa ou de Kawase, Kore-eda ne s'attarde pas sur une société mais sur une histoire qui se trouve être japonaise, ce qui doit se faire au travers de points de vue japonais mais ne les nécessite pas exclusivement au sein de la fiction. Néanmoins, il en va autrement de la genèse du film qui part spécifiquement d'une démarche s'approchant d'une étude sociale voire anthropologique puisque la mise en scénario part d'une volonté documentaire qui aurait vu le réalisateur occuper la place du personnel d'accueil du centre des souvenirs. Pourquoi alors rendre cette démarche à la fiction ? Hirokazu Kore-eda explique que cela est dû à une envie de justesse qui nécessite de regarder des deux côtés de la caméra. Comment prétendre à un portrait mosaïque d'une société si le regard, la question ne se retournent jamais vers celui qui tient la caméra ? Le statut narratif et presque métaphysique des accompagnateurs du centre fournit par ailleurs à la fiction une possibilité d'étendre la mise en archives des vies à un processus plus long qui empêche le film de revêtir une froideur bureaucratique. Au contraire, l'échange et l'accompagnement sont nécessaire au bon fonctionnement du centre puisque ses passants doivent se sentir à l'aise pour partager au mieux leurs souvenirs et finalement prendre le contrôle de leur propre mise en scène, dans un intéressant inversement des dynamiques hiérarchiques. De même, l'errance mémorielle des uns se double de l'errance physique et réflexive des autres qui doivent trouver l'accessoire juste, l'acteur ou l'actrice, le cadre propice à la recréation de tel souvenir. Finalement, plutôt qu'une société japonaise, Kore-eda s'intéresse à une communauté japonaise dans *After Life*, problématique qui innerve d'ailleurs sa filmographie.

Certes, les entretiens donnés par les réalisateurs à propos de leurs films éclairent les possibilités mais surtout les écueils d'une lecture japonisante de leurs œuvres. Mais c'est surtout dans les films eux-mêmes que l'identification d'un génie cinématographique exclusivement japonais est remise en cause. Kiyoshi Kurosawa vise toujours plutôt la fable au sens où Gilles Deleuze réinterprète le terme à partir de Bergson[31]. Chaque fois, la société mise en scène et présente dans un hors-champ menacé de contamination est sauvée par elle-même. Ses membres en sécession opposent toujours une résistance à la généralisation, à l'instar des foyers que visitent Mizuki et son mari. Aucune fatalité morbide ne peut tout à fait s'imposer dans un cadre sans cesse mouvant, soumis aux influences des êtres censés en être sortis. Par exemple, le vieux

[31]Jean Bessière, « De Bergson à Deleuze : Fabulation, image, mémoire », *Neohelicon*, n° 24, 1997, p. 127-159.

postier Shimakage pourrait être un personnage porteur de défaitisme, un oublié de la société, inconscient de sa propre disparition. Au contraire, ce n'est pas sans une certaine poésie qu'est proposé le portrait de M. Shimakage. C'est un fait qu'il semble symboliser beaucoup de manquements de la société à l'égard d'une partie de la population : il est incapable de se servir correctement de son ordinateur, son existence continue alors qu'il est décédé parce qu'il fait partie des gens qu'on ne voit pas, il est laissé en arrière par un monde moderne qui va trop vite pour lui. Cependant, M. Shimakage n'est pas un porte étendard. Il se contente de continuer comme il l'a toujours fait et sa propre résistance lui semble inconnue comme elle l'est d'abord au spectateur trompé par des illusions créées par un fantôme qui s'ignore[32]. Finalement, les catégories de regards sont bien plus poreuses et générales qu'une classification culturelle, représentative, artistique ou religieuse. La reconnaissance du regard du fantôme et son identification s'axe bien plutôt selon des séparations entre savoir et ignorance, reconnaissance et dissimulation, présence et mise en retrait. Les fantômes du corpus eux-mêmes choisissent quelle portée a leur regard et quelle dichotomie cela entraînera par rapport aux vivants. C'est de cette manière que l'errance régit le mouvement de la caméra, alternant entre chaque option avant de pouvoir repérer clairement où se situent les personnages dans les séparations visuelles et narratives qu'entraîne l'apparition du fantôme. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle les fantômes du corpus ne sont jamais les seuls représentants de leur état au sein des films.

Dans *Kaidan* de Hideo Nakata (2007), les *yurei* se démultiplient dans la diégèse et finissent par bloquer tous les accès possibles au hors-champ. Les quatre côtés de l'image cinématographique sont comme gardés par un des esprits dont la vengeance s'exerce contre Shinichi. Au contraire, les films du corpus gardent en réserve le possible du hors-champ, le sous-entendant souvent comme le monde sans fantômes. Le point de vue n'en devient que plus essentiel à la survie du fantôme car c'est par ce regard porté sur le monde dans le cadre que celui-ci peut exister. Il serait possible d'imaginer que la caméra tenue par ou tournée vers le fantôme a la fonction d'un *memento mori* capable de concrétiser cette mémoire sous une forme physique. Mais dès que le cadre est soutenu par un ou une autre que le fantôme, celui-ci ne peut plus exister dans le réel diégétique et est renvoyé à la frontière, au côté des fantômes d'Hideo Nakata. Dans *Shara*, cette caméra est symboliquement placée entre les mains du fantôme par le biais de l'entêtante cloche rituelle rythmant la vie quotidienne de Nara. Parallèlement à

[32] Le maintien de M. Shimakage dans un quotidien inaltéré malgré son décès relève de l'illusion anecdotique. Il n'agit pas consciemment selon un discours antisocial ou révolutionnaire ; il se contente de la routine et la pousse à un point tel qu'elle lui survit.

certains plans de la séquence initiale qui seraient des images tirées de la mémoire fantomatique, ce tintement rappelle le cadre familial de la fabrique de bâtons d'encre tout en suggérant l'inéluctable qui est sur le point de se produire dans les plans suivants. Ces derniers, à partir de la sortie du tunnel arboré qui encadre la dernière image de la course initiale, seraient quant à eux les images d'annale du réel diégétique. Le fil est donc ténu qui tire le fantôme vers le monde des vivants et l'y attache. Le film de Naomi Kawase joue habilement de cette ambigüité du point de vue en alternant des plans qui sont seulement l'expression symbolique de la présence de Kei (plans par-dessus l'épaule des membres de la famille endeuillées) et d'autres qui renvoient plus clairement à la possibilité d'une identification au point de vue de Kei. Toute cette construction d'oppositions formelles et symboliques entre deux types de plans permet d'opérer à l'image un miroir de la reconfiguration mentale de la famille Aso. Les plans qui sont saisis au travers des yeux de Kei se raréfient au fur et à mesure que d'autres personnages prennent leur importance dans la vie de son frère jumeau. Plusieurs points de rupture pourraient être identifiés. Cependant, celui qui paraît le plus étrange est le passage de relai qui s'opère dans la séquence au cours de laquelle Shouko Ito révèle à Yu qu'elle est la fille de son frère défunt. Déplacement du *memento mori* vers les *geta* de Shouko et du relai sonore vers leur claquement contre les trottoirs de Nara. Pourquoi ce soudain changement de point de vue fantomatique ? Faut-il y voir un intérêt de Kei pour la potentielle petite amie de son frère ? Peut-être faut-il simplement l'interpréter comme l'ouverture d'une fractale de points de vue spectraux dont Kei ne serait qu'un choix arbitraire. En tout cas l'interlude que propose ici Naomi Kawase rappelle très clairement le contexte spirituel et religieux de son film en appuyant sur l'idée que le festival *O-bon* est le cadre temporel strict de cette invasion du point de vue fantomatique au sein du cadre. Mais le regard et le point de vue n'en relèvent pas pour autant d'une typicité japonaise. Au contraire, cette question est reléguée à la surface contextuelle et géographique du cadre diégétique. On fait l'annale de souvenirs de Japonaises et de Japonais dans *After Life*, on traverse la ville japonaise dans *Shara* ou une surface étendue du pays dans *Vers l'autre rive*. Le fantôme lui-même étant laissé dans un héritage visuel flouté entre les *kaidan eiga* japonais et d'autres films de fantômes internationaux, son regard est avant tout mis en tension dans le récit comme regard d'un Autre indéfini. La typologie assez stricte des *yookai* s'appliquerait à lui uniquement si elle se trouvait effectivement élargie au sens plutôt éthéré que donne Inoue Enryoo[33] au terme *yookai*. En effet, selon l'approche de philosophe du XIX^e^ siècle, le *yookai-*

[33] Christopher Harding, « Mind, Soul, and Consciousness: Religion, Science and the Psy Disciplines in Modern South Asia », *South Asian History and Culture*, n° 9, juillet 2018, p. 251-259.

gaku (étude des créatures folkloriques) serait à étendre à tout phénomène paranormal et comprendrait ainsi tout ce qui relève de l'étrange et, de là, du fantastique.

Le regard n'est pas alors question d'inscription dans une culture et des codes représentationnels nationaux. Au contraire, l'entreprise serait plutôt alors de chercher ce qui fait un fantôme japonais mondialisé, inscrit à la fois dans un contexte local précis et dans un contexte culturel plus global. Ce n'est donc plus la question de la typologie des regards qui nous intéresse mais bien plutôt celles des moyens de leur expression au sein des films de notre études. Or, cela nécessite l'entrée dans le cadre cinématographique de corps de nature différente, devant se saisir de la porosité d'une frontière normalement imperméable.

Chapitre 2. Les espaces de passage dans une frontière close.

Monstres et normes doivent se rencontrer pour permettre l'existence du genre fantastique. Dans le cadre de notre étude, ce sont les fantômes qui doivent vivre avec les vivants et vice-versa. Toutefois, rien n'est plus complexe que cette rencontre dans l'écart trouble entre deux mondes qui sont habituellement clairement séparés par une ligne de mort impénétrable. Comment passe-t-on d'un monde à l'autre sans déchirer la frontière ? Cela nécessite des mises en scène axées selon deux modes : la propagation visuelle de la séparation et l'émergence ponctuelle de points de passage, de portes ou de ponts entre les espaces. Le premier se développe dans des écarts de représentations des corps et des interactions qui les lient. Par la crise du toucher, la séparation visuelle entre les êtres se démultiplie dans le cadre et confirme pour le spectateur le statut fantomatique des corps et point de vue demeurant nécessairement étrangers aux vivants. Le second construit différentes portes d'entrée dans le monde de la norme, des lieux de superposition et de surimpression. Il serait possible de voir dans ces grottes, caves et autres lieux brumeux des limbes visuels prompts à laisser advenir les rencontres du « troisième type ».

2. 1. Différences insurmontables de la mise en présence des corps dans le plan.

Les corps des fantômes ont souvent été représentés dans des contours flous, indiscernables et translucides. Mais les fantômes contemporains que l'on trouve dans la *J-horror* ou les films de fantômes contemporains les plus populaires ne présentent pas l'au-delà selon les codes qui imprègnent les arts picturaux en Occident depuis le XII^e^ siècle[34]. La question n'est plus d'exiler les corps fantomatiques hors de la réalité et du régime d'image qui lui appartient. Il faut au contraire trouver le moyen de laisser voir le fantôme sans qu'il soit une autre image que le réel. Ainsi Sadako (*Ring*) et la violence brutale de ses contacts physiques avec le réel qui sont renvoyés au fantomatique par son habileté à sortir des écrans de télévision.

Les écarts entre le réel et l'élément fantastique qui le suspend peuvent être mis en parenthèses par des traversées abruptes, soudaines, surprenantes. Mais les fantômes qui

[34] Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1986.

reviennent par regret et non par vengeance ne cherchent presque jamais à effectuer de telles traversées. Leurs arrivées se font toujours par une forme de sourdine et le choc de leur présence survient d'une manière toute autre que certaines apparitions visuellement bruyantes. Les éléments visuels associés à ces traversées demeurent ceux de la brume ou du flou. L'arrivée des « fantômes de la semaine » dans *After Life* les voit se succéder très naturellement hors de la brume qui masque l'entrée du bâtiment. Il n'y a pas de surgissement non plus dans *Shara* ou dans *Vers l'autre rive*. Les revenants de ces films donnent toute sa valeur au participe présent : ils sont toujours en cours d'arrivée. Tandis que les fantômes de la *J-horror* d'un coup sont là, sans avoir le temps de s'avancer, d'être aperçus ou devinés… Mais laisser aux vivants le temps de les voir venir, c'est aussi leur laisser le temps de fuir. Un premier problème représentationnel se pose alors : avec qui coexister dans un monde où tous et toutes fuient ? La future veuve de *Vers l'autre rive*, Mizuki, offre l'illustration de ce paradoxe. En effet, les personnes endeuillées des films du corpus sont sans cesse à la recherche du souvenir le plus vivace possible. Mais lorsque se présente à eux les échos ou la présence visible de leurs défunts, les voilà fuyants cette même vivacité qu'ils appelaient de leurs vœux. Mizuki attend Yūsuke depuis trois ans, elle a compté ces jours, elle a cherché dans toutes les religions où le trouver. Et pourtant, quand il arrive enfin, elle le laisse sortir du cadre et préfère lui laisser l'occasion de disparaître que le retenir. Les surcadrages déjà évoqués ne seraient plus alors une mise en forme de la séparation entre fantôme et vivante mais une matérialisation du rapport de Mizuki à son mari disparu. Elle fuit physiquement par la suite en mettant un terme à leur voyage à la suite d'une dispute au sujet de la relation extra maritale qui liait Yūsuke à sa secrétaire. Cette interruption de la coexistence fantastique se fait d'ailleurs de manière symbolique par une traversée de route qui laisse Yūsuke seul à un arrêt de bus pendant que Mizuki attend de l'autre côté pour revenir sur ses pas. On pourrait trouver une certaine ironie à la facilité avec laquelle Mizuki effectue cette traversée qui fait écho à la traversée autrement plus difficile que son mari a menée à bien pour la revoir. Mais il faut aussi prendre en compte la frustration inhérente aux rapports entre les morts et les vivants ou ceux de certains fantômes avec d'autres fantômes. Dans l'espace intermédiaire créé par le fantastique, le fantôme demeure spectateur. Ce qui signifie pour lui une impossibilité à traverser l'espace pour rencontrer physiquement son altérité, le vivant. Mizuki fuit la confrontation avec son mari, certes. Toutefois, il lui est aussi interdit de toucher

celui qu'elle attend depuis trois ans et les rapports qui découlent de cet interdit[35] la rendent accompagnatrice de l'errance et non partenaire du voyage.

Fig. 7. Mizuki traverse, Yūsuke ne peut la suivre (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Il en va de même pour nombre des fantômes d'*After Life*, la fuite étant préférable au constat amer que « La vie n'est pas un roman. » L'enjeu du film de Hirokazu Kore-eda est lié à la séparation entre les fantômes qui acceptent de se prêter au jeu du dernier choix et ceux qui refusent. Entre ces deux catégories, celles et ceux qui choisissent selon le mode du mensonge (à eux-mêmes ou aux autres) sont constamment appelés à partager un cadre informel avec les administrateurs des souvenirs. On leur parle en tête à tête de la réalité de leur passé, de sa valeur.

[35] L'interdit et non l'interdiction qui ne recouvre pas de sens sacré aussi fort. L'interdiction dit « On ne doit pas.» et déclare ainsi une injonction à sens unique. L'interdit est une forme de tabou de l'action. Il dit « On ne doit pas car sinon tout pourrait changer. » et l'injonction porte une réciprocité.

On les évoque dans des conversations qui se tiennent en dehors des réunions de rapports quotidiens. On cherche en fait à les rattraper dans leur fuite. Les cadres des rencontres informelles ne sont d'ailleurs construits que selon les modes de la séparation. Shiori et Kana échangent sans vraiment se regarder dans un cadre construit en miroir ; et Sugie et Nobuko se parlent en tête à tête mais superposés à une fenêtre qui les surcadre. Même lorsque Mochizuki et monsieur Watanabe évoquent leur amour commun, ils se positionnent de part et d'autre d'un angle dont le sommet est constitué par l'écran de télévision. Le toucher ne peut jamais advenir dans ces conditions et dans *After Life* on ne touche jamais que de la matière morte. Cependant, la tension du toucher est condensée comme un des enjeux principaux du film de Naomi Kawase dans lequel se retrouvent les deux modes de non-échange physique des films de Hirokazu Kore-eda et de Kiyoshi Kurosawa. Shun ne peut que fuir le réconfort physique offert par ses parents pour se réfugier dans un lieu séparé (l'étage qui lui est réservé) et se projeter dans son activité picturale. Lorsqu'il apprend que le corps de Kei a été retrouvé, les bras de ses parents semblent pour lui des contacts à fuir car ils pourraient lui faire oublié son jumeau disparu. Mais il y a parallèlement le contact qui s'établit avec Yu, contact amoureux dans lequel l'adolescent semble trouver une seconde voie de fuite. Dans *Shara*, les contacts qui sont fuis ou recherchés accélèrent la survenue d'une solution pour les membres endeuillés de la famille Aso et qui consiste en un report vers un tiers de l'affection que la disparition de Kei a laissée sans objet. Les parents trouvent la fin de leur deuil dans la naissance de leur troisième enfant et Shun accepte la fin de ce deuil avec l'aide de Yu.

Fig. 8. Monsieur Watanabe et Mochizuki dans un triangle de reconnaissance avec l'écran de télévision. Shiori en arrière-plan (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Mais pourquoi les corps ne peuvent-ils se rencontrer réellement dans ces fictions alors que cette rencontre, opérée sur le mode du choc conflictuel, est possible ? Les corps de fantômes

et les corps vivants sont-ils à ce point distincts ? Les fantômes du corpus ne sont pourtant pas incarnés différemment des vivants qui leur sont liés. Même ce qui est assimilé au point de vue de Kei dans *Shara* pourrait être une caméra subjective portée par un corps vivant.

La différence fondamentale réside dans la représentation des corps et non leur présentation filmique. Ce qui sépare définitivement les fantômes des vivants ce sont les résonances entre leurs régimes de représentation qui renforcent leur séparation alors même que leur présentation semble les rapprocher. Ce qui est présenté c'est le corps d'un acteur ou d'une actrice. Mais ce qui est représenté, c'est-à-dire ce qui transite par l'image, le montage et les dialogues, c'est bien un fantôme. L'appel constant qui existe entre les couleurs portées par Yūsuke et par sa veuve Mizuki les fait exister en complémentarité et en miroir l'un par rapport à l'autre. Mais la fiction débute par la présentation de Mizuki sans que soit évoqué Yūsuke. Ce qui revient à lui permettre d'exister par elle-même, sans la présence de Yūsuke. À l'inverse, Yūsuke apparaît d'abord hors champ, caché par un meuble. À ce moment, c'est le regard de Mizuki qui prend le relai et ouvre ainsi le cadre à la présence fantomatique. Les corps fantomatiques *d'After Life* sont d'abord définis par leur place dans l'institution mémorielle. Les premiers, employés du centre administratif, sont introduits sur fond de bribes d'anecdotes des souvenirs recueillis la semaine précédente. Les seconds, habitants passagers du centre administratif, sont introduits au guichet par leurs noms et leurs âges. Le point de vue de Kei est interrompu par trois fois selon un mode qui ne peut être justifié par un retour du point de vue omniscient ou par un changement de point de vue interne[36]. Cela s'explique chaque fois par la concrétisation d'une menace sur son existence dans le quotidien endeuillé de ses proches. La plus symptomatique de ces interruptions est celle qui survient exactement au bout d'une heure de film, entre le moment où Shun montre sa toile à son père et le moment où monsieur Aso commence sa calligraphie symbolique.

Les corps des vivants et de ceux qui s'en rapprochent ont une toute autre manière d'être représentés. Mizuki quitte la boucle spatiale et temporelle dans laquelle l'avait entraînée son mari ; la famille Aso finit son travail de deuil ; les « remémorants » quittent les limbes en ne laissant derrière qu'un court film de leur mort perdu dans de très nombreux films de leur vie. La représentation les laisse délimiter le cadre pour eux-mêmes au sens le plus fort dans *After Life* puisque les fantômes qui sont seulement en transition deviennent les réalisateurs de leur propre film. Ils sont ainsi renvoyés à leur statut précédent de vivants. Toutes les actions de ces

[36] Voir les intermèdes pelliculaires déjà évoqués (fig. 6).

fantômes sont portées vers la vie comme toutes les actions de Mizuki la séparent de Yūsuke et celles de la famille Aso les engagent définitivement vers la fin de leur deuil. Les possibilités de rencontre sont donc toutes mises en échec par les écarts de directions dans lesquelles la représentation engage les vivants en les éloignant incommensurablement des morts.

Les échanges entre Mizuki et Yūsuke dans *Vers l'autre rive* sont sans cesse repoussés par des refus de sa part à lui. L'interdit qui le préoccupe est celui de la rencontre charnelle entre deux corps qui sont séparés dans leur mode d'existence et dans leur régime de représentation. Mais les actions de Mizuki entraînent elles aussi un éloignement : elle part, d'abord, puis elle affranchit leur relation de la dynamique guide/guidée en cherchant la rencontre avec d'autres fantômes. Dans une des scènes de la dernière partie du film, Mizuki rencontre le fantôme de son père qui l'enjoint à ne pas suivre plus loin son mari. Cependant, cette injonction semble assez vaine dans la mesure où Mizuki est inscrite dans un schéma relationnel tout à fait contraire à celui de Yūsuke. La représentation du fantôme se joue aussi, nous l'avons vu, dans la manière dont il est dépendant des vivants pour exister. Or Yūsuke n'entre dans le cadre que par le regard de Mizuki et tout au long de la fiction, il ne peut apparaître lorsqu'elle n'est pas déjà présente dans le cadre. De plus, et c'est ce qui est plus symptomatique des relations vivants/fantômes, Yūsuke semble tirer derrière lui sa femme tandis qu'elle attire à elle les différents fantômes qu'ils croisent. Lorsque Mizuki sort la casserole qu'utilisait la femme de monsieur Shimakage et que celui s'emporte en voyant cet objet chargé des souvenirs de sa vie passée, elle réveille en fait le fantôme en lui. Après cette soirée, le fantôme comprend et accepte son statut puis quitte les lieux qu'il hantait. Un schéma semblable est répété lors de l'apparition de la petite sœur de leur hôte à laquelle Mizuki donne une dernière leçon de piano avant de la laisser quitter définitivement l'instrument dans lequel son fantôme était demeuré. Les relations sont les mêmes entre la famille Aso et le fantôme de Kei qui hante leur quotidien uniquement parce que son absence est soudainement rendue plus vive par la découverte de son corps. Les fantômes de Hirokazu Kore-eda répondent à une logique relationnelle semblable selon différents aspects. Ceux qui sont de passages appellent de leurs vœux les souvenirs, ombres mémorielles fantomatiques dans ce contexte, et sont ainsi assimilables aux vivants dans les deux autres films du corpus. Les administrateurs du centre sont quant à eux des guides mémoriels comme Yūsuke dans le film de Kiyoshi Kurosawa : ils ouvrent les portes de la mémoire mais sont toujours soumis à la volonté des précédents de franchir ou non ces portes.

Les êtres qui demeurent inscrits dans le monde vivant sont ainsi des forces d'attraction physique tandis que les fantômes sont des forces de traction mnésique. Tout ce que peuvent les

fantômes est incidemment conditionné par la bonne foi des vivants et leur désir de se laisser guider. Mais cet écart important des expressions relationnelles entre ces deux catégories de personnages entraîne un problématique échec du toucher, c'est-à-dire que la rencontre charnelle est constamment impossibilisée. Cela se traduit dans l'expression même de la présence de Kei dans le film de Naomi Kawase. Ce dernier est relégué dans la frontière méta-physique[37] concrétisée dans le point de vue, juste à la limite de l'entrée dans le champ. Néanmoins, cet exil du cadre laisse rapidement place à une forte aporie existentielle concentrée dans l'impossibilité de toucher ceux qu'on regarde sans cesse toucher et être touchés. Il est finalement difficile de savoir si le fantôme de Kei bloqué dans le point de vue n'est pas un fantôme qui voudrait se porter dans le cadre ou s'il se contente[38] de sa présence sans corps. Dans le film de Kiyoshi Kurosawa, le rejet des avances sexuelles de Mizuki à son mari concrétise la même aporie physique qui ne peut finalement être dépassée qu'à la limite de la disparition des corps, lorsque Yūsuke sait qu'il va bientôt disparaître. Les corps qui ne peuvent être touchés ne sont-ils pas des corps aux existences invérifiables ? En effet, le toucher est l'expérience de la limite de l'étendue corporelle de notre être. Comment celles et ceux qui ne sont jamais touchés pourraient affirmer pour leur corps des caractéristiques semblables à celles des corps vivants ? Une nouvelle frontière physique se dresse entre vivants et morts qui confirme que les corps actoriels ne suffisent pas à permettre la coexistence au sein du cadre.

[37] Pour le moment ce n'est pas la métaphysique du fantôme qui nous intéresse mais bien son expression corporelle et dans le cas de Kei, acorporelle.
[38] S'il est contenté par…

Fig. 9. Les relations charnelles au début puis à la fin de *Vers l'autre rive* (Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Cela concerne aussi les formes de toucher symboliques, en premier lieu le regard. Lorsque le voyage *Vers l'autre rive* fait une halte dans un petit village de la campagne japonaise, Mizuki découvre l'existence d'une grotte par laquelle les morts peuvent apparemment revenir visiter les vivants. C'est là qu'elle rencontre son père, venu la prévenir du danger de sa proximité avec son défunt mari. Une étrange impression se dégage de cette scène, comme si les deux personnages se parlaient avec décalage. En effet, les yeux du père de Mizuki ne regardent jamais dans ceux de la jeune femme, toujours légèrement à côté, faisant sentir un éloignement infranchissable. Les yeux se répondent rarement entre personnages appartenant à des mondes séparés comme le montre le choix de l'interview face caméra des « remémorants » d'*After Life* qui ne rend presque jamais visible le contre-champ de l'intervieweur. L'impression demeure semblable à celle laissée par la rencontre entre Mizuki et son père. Le regard se perd en fait dans l'écart entre réel et fantastique, ne pouvant atteindre directement ce vers quoi il se porte. L'essence visuelle du fantôme de Kei est intégralement articulée à cette perte du regard puisque à aucun moment il ne rencontre le regard d'un autre personnage, si ce n'est celui de Yu durant le *basara* qui amorce inéluctablement la disparition du fantôme. Les corps fantomatiques se transforment ainsi en étendues mnésiques sans limites car ils ne font pas l'expérience de la rencontre corporelle avec les corps vivants. Et lorsque

qu'une telle rencontre survient, ce n'est pas la finitude des corps qui est confirmée mais la fin proche de leur existence qui est annoncée.

2. 2. Caves sombres et cadres flous dans lesquels s'affirme le point de vue du fantôme.

Les conditions d'émergence du point de vue du fantôme sont aussi strictes que celles qui régissent l'interaction avec l'autre vivant. Les films mettent le plus souvent en scène cette arrivée d'une manière détournée, ce qui passe le plus souvent par un recourt à des plans flous où les personnages se trouvent dans des lieux obscurs. Cette nécessité du regard détourné face à l'arrivée de l'étrange est présente dans nombre de films de fantômes et est presque un *topos* du genre. Des scènes de reflets incertains dans *Les Innocents* au visionnage de la VHS maudite dans *Ring* l'incertitude des silhouettes et l'absence de lumière dans les lieux hantés rend toujours plus prégnante l'impression d'indéfinition du danger qui rend l'horreur possible. Même sans en passer par la recherche de l'horrifique, le fantastique au cinéma repose souvent sur ces effets d'ombre, de hors-champ ou de passages furtifs d'un objet inconnu dans le plan[39]. Dans les films du corpus, la règle est la même puisque l'incarnation physique du fantôme dans un corps actoriel réclame d'autant plus de faire appel à des représentations presque universelles. Toutefois, il n'est pas seulement question de confirmer le statut fantomatique de certains des personnages. Les plans obscurcis par lesquels le fantôme s'installe dans le point de vue du film ont aussi pour finalité une affirmation de cette présence menacée.

Les personnes récemment décédées qui arrivent au centre mémoriel d'*After Life* pénètrent toutes dans le cadre de la fiction par une entrée embrumée de laquelle se détachent, une par une, les individualités.

[39] Nous retrouvons ici une réitération de certaines règles de la *J-horror* et notamment l'impossible maintien dans un même plan de l'être fantastique et du personnage vivant (Stéphane du Mesnildot, *op. cit.*, p. 57) qui rejoint aussi les analyses de Jean-Louis Leutrat (*op.cit.*, p. 110-112) et Diane Arnaud qui parle d'un « regard d'avance » du spectateur (*op cit.*, p. 85).

Fig.. 10. L'entrée du centre : introduction retardée des nouveaux arrivants (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Cette première image de certains fantômes du film met en forme une opposition existentielle entre ces nouveaux arrivants et les travailleurs du centre qui ont ouvert la fiction. Alors qu'une caméra portée filmait d'abord les pieds des travailleurs se dirigeant vers leurs bureaux, ici le plan de la brume dont s'extirpent des êtres non identifiés pose les termes du déroulement de leur séjour. Les personnages ne sont pas ancrés dans le cadre narratif par une première image de leurs pieds, leurs corps reposant concrètement sur le réel. Ce sont des silhouettes qui se détachent dans un plan large qui rend l'identification d'autant plus difficile. De plus, le surcadrage qu'offre cette porte d'entrée efface la possibilité d'un hors-champ normal car l'absence d'une vue de l'extérieur dans les plans précédents ne permet pas d'établir que cette vision des limbes est en fait une exception. La suite du film n'explicite d'ailleurs pas le statut du centre des limbes. S'il est certain qu'il s'agit d'un lieu de passage, rien ne vient confirmer ou infirmer l'étrangeté de cette vision onirique. Le temps se trouvait-il être à la brume ce jour-là ou est-ce l'image furtive d'une partie des limbes ? De toute manière, le film joue sur l'ambiguïté de cette image pour permettre au spectateur de restreindre une certaine expression du point de vue fantomatique à certains personnages. En définitive, il semble que si le cadre est fixe et ancré, le point de vue de la caméra se recoupe avec celui des travailleurs du centre. Et si le cadre est mouvant ou semble indécis, c'est que les fantômes remémorants ont pris le relai. Ou plutôt, ce cadre indécis est le signe d'une mise en mémoire des évènements, une sortie de l'essence administrative du centre pour mettre en avant les individus et ce qu'ils ont à s'apprendre malgré l'imminence de leur disparition. Il est par exemple symptomatique de voir la caméra portée prendre le relai des scènes intimes ou des scènes d'anecdotes. Par ailleurs, seules les scènes où un travailleur oriente un remémorant dans sa recherche mnésique voient cohabiter un discours anecdotique ou personnel avec une caméra fixe, distancée.

L'aspect mythique des limbes d'*After Life* résonne avec la légende locale de la grotte des morts dans *Vers l'autre rive*. Même si ce lieu n'est pas spécifiquement attribué au principal fantôme du film, c'est le point identifié de la traversée des revenants. Cependant, ce n'est pas seulement la grotte qui porte l'élément fantastique dans le cadre. Il est en effet possible de constater que dans le film, certains lieux sont propices à la traversée sans pour autant nécessiter une identification folklorique ou légendaire. Certes, la grotte est un point de condensation des possibles hantises fantomatiques. Mais ce n'est pas moins le cas dans des lieux plus personnellement rattachés à un fantôme particulier. Outre les objets qui invoquent ou évoquent le fantôme[40], la manière dont les espaces sont mis en scène rend possible ou non la manifestation d'une perturbation fantastique. Avant la grotte et sa forte capacité de contamination, Mizuki et Yūsuke passent dans de tels lieux. Parmi eux se trouvent la chambre de M. Shimakage ou la salle de bal fermée. Dans chacun de ces lieux, un élément visuel perturbe la clarté de l'image et donc son aspect explicite. Là où le cadre ne saisit plus un réel aux surfaces planes et définie, le fantôme peut prendre place et se saisir de l'action autant que de la narration. Avant que Fujie (Nozomi Muraoka) ne se confie à Mizuki, l'apparition fantomatique a lieu dans un espace clos, poussiéreux. La luminosité est entravée par des voiles et le cadre oppose formellement Mizuki au piano, lumineuse, et Fujie qui entre dans la salle pour la réprimander, éloignée des sources de lumière et séparée de la protagoniste par un pilier. Les angles de caméra prennent ensuite le relai de cette construction du plan pour laisser Mizuki et le fantôme de la petite sœur de Fujie se rencontrer autour d'une leçon de piano. La grande sœur à l'arrière-plan regarde la scène se dérouler alors que la source lumineuse se concentre dans un cercle passant par le blanc de la partition devant le fantôme et rejoignant à cela la porte éclairée derrière Fujie. Par la suite, les lieux familiaux et intimes de la campagne qui sont filmés offrent peu de luminosité en intérieur et le papier des portes coulissantes à souvent le même effet de tamis lumineux que les voiles de la salle de réception. Les « tableaux intimes » que filme alors Kurosawa[41] reposent sur ce clair-obscur propice aux confessions des personnages hantés comme à celles des fantômes eux-mêmes.

[40] Certains des objets rituels du corpus fonctionnent de la même manière que l'appareil photographique et les photographies d'Isaac dans *L'étrange Affaire Angelica* (Manoel de Oliveira, 2011) : ils créent physiquement le fantôme et le lien qui lui permet de revenir.

[41] Expression utilisée au détour d'une phrase par Nicholas Godfrey, « Stay With Me Forever: Kiyoshi Kurosawa's *Journey to the Shore* », *Metro: Media & Education Magazine*, St Kilda, n° 188, automne 2016, p. 56 - 59 ; la luminosité de ces plans n'est cependant pas sans rappeler certaines œuvres d'intérieur de Vilhelm Hammershoi.

Face à cette installation progressive des conditions d'émergence du fantastique, certaines séquences dans le corpus jouent plutôt d'une reconnaissance frontale du fantôme, mise en scène de manière à amener un choc audiovisuel contrastant fortement avec le régime visuel du réel. Une telle séquence se trouve dans la dernière partie de *Vers l'autre rive*, lorsqu'une surimpression de brouillard au milieu d'une forêt et l'abolition de certaines lois physiques régissant le mouvement des corps plongent le spectateur dans un Ailleurs total. Mizuki elle-même est désorientée alors qu'elle agissait jusque-là comme une passeuse entre les mondes adoucissant normalement ce genre de rencontre fantastique. Cependant, cette rencontre se fait bien plus sur le mode de la confrontation que sur celui de l'échange et Yūsuke échange des coups avec son compagnon de l'autre monde qu'il vient de retrouver. Le flou s'installe alors par un traitement de l'image passant par la méthode de la surimpression. Ce qui a pour effet de superposer à l'intégralité de la forêt une autre image qui serait celle de l'autre monde, comme si la force magnétique de la grotte déjà mise en scène amenait à elle la montagne entière.

Fig. 11. Surimpression dans le paysage montagneux lors de la confrontation entre deux fantômes (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Les personnages en lutte durant la séquence sont des fantômes, ils en parlent, leurs corps sont en train de se dématérialiser sous l'effet de cette brume soudaine. Et alors que Mizuki avait pu être active lors de chacune de ses rencontres avec un fantôme, à ce moment, elle se trouve face à ce qu'elle ne voulait pas regarder : son propre besoin d'amener son fantôme vers la sortie définitive du champ. Les fantômes s'affrontent donc à la fois physiquement et psychologiquement lors de cette séquence. Celles de début et de fin de *Shara* ont cette même portée double. De plus, elles font aussi usage d'une image différant du reste du film, cette fois non par le traitement de l'image mais par la manière même dont elle est saisie. La caméra portée qui suit les jumeaux au début du film rend ainsi une ambiance ocre, floue, rappelant par ses caractéristiques les films familiaux amateurs. Ces plans ne sont néanmoins pas seulement symboliques. Certes, ils rappellent *a posteriori* la place du fantôme de la caméra au sein du

cercle familial des Aso. Mais les plans de ces séquences ont aussi pour conséquence d'enfermer la fiction dans la rêverie en marquant profondément le premier rapport qu'établit le spectateur avec les protagonistes. L'omniprésence de la frontière entre le réel et le fantastique est justement initiée par cette séquence et la conclusion offerte à la fiction clôt à la fois la rêverie du spectateur et l'errance du fantôme en lui permettant de dépasser cette ultime frontière.

Toutefois, l'absence de contours définis qui caractérise les séquences de présence forte des fantômes se retrouve aussi à une échelle plus importante tout au long des trois fictions étudiées. Le film de Kiyoshi Kurosawa entraîne son héroïne vers des lieux dont elle ignore tout ; le film de Naomi Kawase empêche la ville de Nara de prendre une forme géographique rationnelle pour le spectateur ; Hirokazu Kore-eda se place directement dans les limbes, *in medias res* en ce qui concerne certains des personnages. Les personnages en interaction avec des êtres fantomatiques (ou plus fantomatiques qu'eux dans *After Life*) sont avalés par certaines règles de vie mises en place par ces derniers. Le labyrinthe formel auquel est soumise la perception des lieux dans *Shara* et *After Life* est comparable à un dédoublement visuel de la quête mémorielle ou psychique des fantômes. En effet, en suivant certaines analyses de Pierre Beylot au sujet des films de Stanley Kubrick[42], le labyrinthe est souvent un motif physique tangible qui tend vers l'abstraction. Dans le cas des films étudiés ici, l'abstraction est nécessaire pour permettre au film des développements formels tout à fait identiques aux développements fictionnels qui rendent un sens à la quête du fantôme. Dans Nara, la déambulation du fantôme de Kei est ponctuée d'arrêts rendus possibles par la présence de bornes mnésiques et identitaires. C'est ainsi que la présence des membres de la famille ou de la maison est essentielle à une prise de pouvoir du fantôme sur le cadre. Le flou visuel prend alors une dimension plus métaphorique en reposant sur le manque de perspective englobante et c'est par là que la présence fantomatique est mise en tension. Le problème du fantôme de Kei est qu'il ne peut se départir des êtres ou des lieux qui l'ancrent dans le cadre et lui permettent d'exister à leur côté. Mais une prise de distance vis-à-vis de ces personnes aurait pour conséquence de le faire disparaître. Nara reste donc explorée à hauteur d'yeux justement parce que s'élever c'est perdre les prises sur la vie qu'a le fantôme. Pour ce qui est de l'abstraction provoquée par cette perte dans l'espace urbain, elle repose encore une fois sur l'idée de frontière puisque c'est par elle que peuvent s'interpénétrer les perceptions des vivants et celles des fantômes. Sans cela, la rencontre serait rendue difficile car la nature de Kei serait moins corporelle et plus spectrale.

[42] Pierre Beylot, « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », *Essais*, hors-série n° 4, 2018, p.127-140.

After Life opère selon le même mode mais dans ce contexte particulier, le dédoublement visuel des errances mnésiques des fantômes repose sur l'absence visuelle du labyrinthe. Sa symbolique demeure présente, prise en charge par l'omniprésence de la brume. Et comme l'enjeu de la fiction est la sélection d'un unique souvenir survivant à la mort, le centre d'accueil est le seul point d'ancrage visuel et physique des remémorants. En tant que fantômes au devenir certain (contrairement au personnel d'accueil), les remémorants du film de Kore-eda ne peuvent sortir du centre qu'en devenant eux-mêmes semblables à ce que serait une vue surplombante du lieu : une unique tache tangible – leur bobine-souvenir – au milieu d'un espace envahi par le non-être.

Les espaces d'entrée dans le réel sont pour les êtres fantastiques des portes ouvertes qui leur permettent d'imposer leur présence dans un cadre qui leur est normalement interdit. Cependant, ce ne sont pas seulement ces éléments narratifs presque soumis au hasard qui sont à l'origine de la présence fantomatique au côté des vivants. Les actions de ces derniers sont aussi pour beaucoup dans l'instauration d'un cadre instable au sein duquel l'évènement fantastique peut s'associer aux traces d'un quotidien temporairement menacé.

Chapitre 3. Rituels et festivals

Les films du corpus ont tous recours au régime visuel du documentaire, mis en place par des moyens variés. La neutralité du cadre souvent utilisée pour souligner la dimension anodine des évènements semble, en première analyse, antithétique par rapport au registre fantastique. Cependant, c'est justement le cadre apparemment plus passif de l'observation qui permet aux fantômes de ne pas se montrer menaçants pour l'image. Leur volonté est le moteur des déplacements du cadre et de la sélection visuelle qu'il induit. Ainsi, le cadre permet à un point de vue d'émerger tout en lui conférant un ascendant sur le réel qui s'assimile à une forme d'omnipotence. Lorsque le fantôme porte son regard vers le réel et les personnes qui le peuplent, le quotidien qui était jusqu'alors mis en scène ou recherché se trouve un temps placé hors du cadre. Plutôt que de se laisser guider, le fantôme prend en charge la captation du réel. Cependant, tout aspect d'omnipotence que peut avoir cette volonté est remis en question par les causes de son avènement. Comment le fantôme est-il apparu dans le cadre ? Qui lui a conféré son pouvoir sur ce dernier alors que la fiction fait la part belle aux épisodes d'apparition ? Certains personnages dans un cas, ou des règles tacites dans un autre, permettent l'émergence du point de vue fantomatique ou du moins son inscription justifiée dans le moment diégétique. Les écrits qui concernent le corpus identifient clairement des moments rituels répétés, qu'il s'agisse d'une recette suivie à la lettre ou d'une période de l'année propice à des actes religieux normés[43]. Le fantôme se trouve ainsi fortement limité dans son autodétermination puisque sa présence a été provoquée par un être auquel il est souvent lié (*Shara*, *Vers l'autre rive*) ou par des règles arbitraires sur lesquelles il n'a pas prise (*After Life*). Paradoxalement, la caméra documentaire et sa mise en suspens ouvrent un espace au fantôme tout en renforçant des rapports de force en sa défaveur.

[43] Antoine Thirion évoque le contexte religieux important dans le film de Naomi Kawase (Basara, Nara capitale religieuse, la communauté réunie autour d'un bonze dans un temple, « Capitale fantôme », *Cahiers du cinéma*, n° 589, avril 2004, p. 20) ; Nicholas Godfrey parle des « ravioles magiques » de Mizuki ; les règles du centre d'*After Life* ouvrent et concluent la fiction (« Stay with Me Forever: Kiyoshi Kurosawa's *Journey to the Shore* », *Metro: Media & Education Magazine*, St Kilda, n° 188, automne 2016, p. 56-59).

3. 1. Répétition et variation des images : un cadre « au quotidien » tremblant.

Les scènes d'invocation du fantôme, nous l'avons vu, reposent sur une série chorégraphiée de gestes. Que ce soit le passage d'une corde rituelle circulaire dans un temple ou une préparation culinaire, les vivants ouvrent les passages entre les deux mondes à l'aide de ces gestes sacrés ou profanes.

Les scènes familiales de *Shara* sont celles qui amènent l'esthétique documentaire au sein de la fiction. Il semble que la visée soit de jouer de l'écart réflexif nécessaire au documentaire afin d'y laisser une place pour le fantôme et son point de vue. Il en résulte une ambiguïté du mouvement de la caméra qui est laissée dans l'entre-deux du documentaire et de l'intrusion fantomatique. La caméra s'efforce parfois de se glisser au plus près du quotidien des membres de la famille en tombant par moments dans un certain voyeurisme dilué par la présence fantomatique. Peut-être s'agit-il d'une astuce de réalisation pour Naomi Kawase qui rend ainsi supportables les intrusions dans une intimité à vif. Dans son film, Kiyoshi Kurosawa utilise peu un cadre qui se rapprocherait d'une esthétique documentaire. Au contraire, il l'évite tant qu'il le peut, n'y recourant que dans certains moments clefs visant à intensifier l'existence de Yūsuke dans une communauté humaine. Les plans du cours sur la théorie de la relativité d'Einstein sont ainsi filmés dans une alternance entre la caméra fictionnelle (point de vue de Yūsuke légèrement décalé) et une caméra partiellement documentaire qui serait une personne du public. Mais cette alternance est développée dans la séquence afin d'aboutir au décalage ultime entre Yūsuke et le monde des vivants. Suit un strict champ-contre champ qui oppose Yūsuke à sa femme, seule personne de l'assistance qui comprend la nature du mal qui le force à abréger son cours. Le terme d'instrumentalisation serait trop fort pour qualifier l'imagerie documentaire utilisée dans *Shara* et *Vers l'autre rive*. Mais sa visée est d'autant plus stratégiquement articulée à la trame narrative que son irruption justifie toute une suite de décalages au sein de la fiction, conférant son imperméabilité ponctuelle à la frontière entre morts et vivants.

La caméra du quotidien, caméra documentaire explicite dans *Shara*, alterne entre un point de vue neutre, la chronique « au sens documentaire […] de la capitale historique du Japon » selon Antoine Thirion[44], et un point de vue subjectif, celui de Kei. Ce passage se joue entre

[44]Antoine Thirion, « Capitale fantôme », art. cité, p. 20.

la captation d'un quotidien localisé et social et, à l'inverse, un quotidien familial voire intime. La limite pourrait ainsi se transposer dans la notion de pudeur, ce que le documentaire filmerait et le reste que Kei veut vivre au côté de sa famille. L'architecture de la maison familiale aide grandement à effectuer ce passage entre les points de vue car elle présente un agencement traditionnel des pièces et permet ainsi des effets de clôture et d'ouverture entre lesquels le regard de Kei s'approprie le point de vue de la caméra. La caméra que nous nommons ici documentaire est celle qui est habitée par les fantômes de Nara et non seulement celui de Kei. Ainsi la maison détruite sur le chemin de l'école de Shun et de son amie ou leurs sorties dans la ville. Ce qui introduit par ailleurs une coïncidence entre la disparition du regard de Kei et l'entrée dans la vie de Shun de nouveaux intérêts, notamment amoureux. Mais la difficulté est alors d'étudier la nature fantomatique du point de vue. À quel moment le point de vue de Kei est-il utilisé à l'extérieur du cadre restreint de la maison familiale ? Quand Kei devient-il seulement un fantôme parmi d'autres qui hantent la caméra de Naomi Kawase posée au milieu des rues de Nara ?

Le tremblement est ici à définir comme une forme d'altération de l'image, l'entrée dans le cadre d'un motif, d'un mouvement qui ne devrait pas y être présent. Non pas un tremblement au sens physique et visible de la chose mais la possibilité d'une menace à la stabilité du cadre documentaire tel qu'il s'ancre dans le réel en dehors de l'influence d'un unique point de vue fantomatique. Pour expliciter, tous les motifs de parasites visuels qui s'immiscent dans le cadre en altèrent la solidité et la stabilité. Les sons de cloches à répétition de Nara pendant le festival des morts initient cette introduction dans la perception au travers d'un regard fantomatique. C'est en ce sens que *Shara* se déploie comme un film sur le « bouleverse[ment du] sens intime de la durée de chacun des membres de la famille[45]. » La dilatation de la durée dans les rues labyrinthiques de Nara et la densité sonore des répétitions omniprésentes de sons de cloches ferment toute possibilité de projection pour la famille Aso. En ce sens, son statut diégétique est très similaire à celui du fantôme de Kei enfermé pour le temps de la fiction entre deux itérations de l'instant de sa disparition. Dans *After Life*, la quotidienneté est organisée de part et d'autre d'une ligne de démarcation entre les accueillants qui répètent chaque semaine les mêmes phrases et les fantômes qui ne sont que de passage dans le centre. Mais cette frontière s'ouvre dans la fiction au moment où un des accueillants trouve dans les souvenirs d'un des fantômes de passage la clef de sa propre réconciliation avec le passé. Le retour apaisé sur le passé passe

[45] Naomi Kawase, « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème de celui qui va mourir », art. cité, p. 17.

alors par la mise en scénario du quotidien du centre et la répétition mise en scène d'un moment qui s'est déjà déroulé sous les yeux du spectateur dans le temps de la fiction. Kiyoshi Kurosawa quant à lui joue de la mutation du quotidien envahi par une entité dont la présence est bien plus fragile. Aucune règle ne force Yūsuke vers le cadre. Il repose entièrement sur la bonne volonté de sa femme qui peut tour à tour le faire apparaître et le faire disparaître. L'enjeu de *Vers l'autre rive* est donc plutôt d'observer la séparation finale d'un couple, la manière dont leurs échanges sont redéfinis par le statut fantomatique de Yūsuke tout en relevant parfois seulement d'un léger décalage par rapport aux canons du drame amoureux. Celui-ci est donc soumis à l'omnipotence de la volonté féminine et lorsque celle-ci décide de ne pas s'attarder plus longtemps sur la recherche d'un échange avec son mari défunt, ce dernier disparaît tout simplement du cadre. Drame amoureux et drame personnel interagissent alors comme deux couches superposées du même récit, la seconde étant par moment plus opaque que la première.

Le décalage et la superposition sont les motifs esthétiques qui permettent concrètement au fantôme d'intégrer le cadre ou de s'en saisir. C'est ainsi que s'installe la « présence diffuse » qu'évoque Antoine Thirion à propos du fantôme de Kei dans le film de Kawase. Les effets de commémoration, les rituels, les rappels de la disparition en cours sont autant de manière de figer une image fantomatique à un instant donné ; image sur laquelle se superposent à la suite toutes les images découlant des répétitions et retours visuels. À l'instar des portraits de Reiko de Kishida Ryuusei, le fantôme se forme dans une forme de persistance rétinienne décalée par rapport à ce qui est présenté dans le cadre[46].

[46] Michael Luken, « Les *Portraits de Reiko* de Kishida Ryuusei, ou comment les fantômes sont à l'œuvre », *Les Fleurs artificielles : création, imitation et logique de domination*, Paris, Presses de l'INALCO, Paris, 2016, p. 9.

Fig. 12. Kishida Ryūsei, *Reiko une pomme à la main*, encre et aquarelle sur papier, 26×16 cm, 1917, musée Woodone

Fig. 13. Kishida Ryūsei, *Reiko à seize ans*, huile sur toile, 45,3×23 cm, 1929, musée Kasama Nichidô

Reiko à la pomme et *Reiko à 16 ans* se superposent dans l'esprit du spectateur pour former une image étrange, rendue fantomatique par l'impossibilité de s'arrêter et se maintenir dans un unique portrait. Au contraire, l'être de Reiko en peintures est dans sa nature fantomatique voire monstrueuse, définitivement flouté par la mise en série. Le même phénomène opère à l'écran dans les films qui composent le corpus. Le fantôme ne s'arrête jamais ou s'il s'arrête, il est toujours en partie effacé par l'omniprésence d'une couleur (Yūsuke en rouge), par un double qui télescope son image (gémellité de Kei et Shun) ou par l'impossibilité d'affirmer de prime abord une individualité. La continuité de la phrase de présentation du centre dans *After Life* donne ainsi lieu à une variation des voix la prononçant et des visages de celles et ceux à qui elle est adressée. Chaque fantôme du récit s'en trouve renvoyé à l'observation à un instant *t* d'un échantillon prélevé sur une mosaïque bien plus large d'expériences étalées sur une durée indéfinie. Pour le récit, tout ce que construit le quotidien capturé par la caméra dite « documentaire » revient à placer la diégèse en équilibre sur le constat réitéré de la possibilité d'autres présences fantomatiques. Les irruptions des fantômes amis de Yūsuke dans *Vers l'autre rive*, la focale déplacée sur le père de Yu dans *Shara* et l'alternance des caméras documentaire, fictionnelle et de *making of* dans *After Life* vont en ce sens. Le fantôme n'est pas

un point de vue qui va de soi : d'abord il lui faut établir sa singularité par rapport aux autres personnages de la fiction et il doit ensuite réitérer sa spécificité par opposition à d'autres points de vue fantomatiques possibles. Les corps physiques ou technologiques qui traduisent à l'écran la présence fantomatique réclament la mise en relation avec des corps autres pour que puisse se manifester l'écart du fantastique. Le mouvement doit donc persister pour que le fantôme mette en images son récit, qu'il s'agisse d'échange ou de déplacement. Dans *After Life*, les récits ne se font jamais d'une traite, ils réclament une réflexion, des pauses, des reprises, des répétitions vocales ou gestuelles. Le hasard de la double saisie visuelle du film que relate Hirokazu Kore-eda[47] permet de ne pas enfermer la représentation dans l'unicité de l'objectif filmant. L'image moins maitrisée que saisit la caméra de *making of* entraîne la mise en branle de la rigidité quotidiennement mise en œuvre dans le centre. Sa fonction administrative, froide, visant au but sans détours, est contrebalancée par les accidents de la quotidienneté mise en scène au travers de moments anecdotiques tels que l'apprentissage musical des employés du centre et la performance perfectible qui lui donne suite. Les possibilités d'émergence d'un point de vue fantomatique stable ne sont pas nulles mais elles se concrétisent paradoxalement par la mise en danger puis l'effacement d'autres points de vue similaires. Dans *After Life*, un fantôme accompagnateur peut passer du côté des visiteurs lorsqu'il décide de choisir un ultime souvenir. Et inversement, un visiteur peut décider que sont devenir est bien celui d'accompagnateur fantomatique et non la disparition finale attendue.

Kiyoshi Kurosawa use des mêmes moyens pour mettre en péril l'existence de son fantôme. Yūsuke se déplace sans cesse, à l'inverse des fantômes les plus répandus qui s'attachent le plus souvent à un lieu précis ou un objet. Le nomadisme du personnage principal entraîne l'émergence d'une esthétique documentaire, captant les paysages et lieux de passages divers mais aussi les personnes et leurs histoires de deuil. En bougeant ainsi, la caméra qui suit le fantôme et s'identifie à lui n'est pas en mesure de complexifier sa propre unicité. Les points de vue se croisent autour de Yūsuke et même Mizuki s'égare hors de l'exclusivité de leur relation en aidant d'autres êtres endeuillés ou en cherchant à reconnaître d'autres fantômes. Néanmoins, le voyage de Yūsuke est plus un trajet ponctué de bornes qu'une errance totale. La répétition plus macroscopique d'une traversée du Japon déjà effectuée se retrouve à plus petite échelle dans les gestes que fait Mizuki pour faire revenir son mari, qu'il s'agisse de réaliser une recette familière ou d'écrire sans fin la même phrase rituelle. Dans *Vers l'autre rive*, le geste

[47] Hirokazu Kore-eda, « *After Life*, 1998 », *Quand je tourne mes films*, *op.cit.*, p. 42.

répété est la condition *sine qua non* de l'identification du fantôme. Un homme trie chaque jour des journaux pour les distribuer, son ordinateur est réparé par Yūsuke à chaque visite ; une femme doit de nouveau contempler la scène familière d'un piano joué par sa petite sœur disparue… Chaque fois qu'un geste est identifié comme répétition, un fantôme se glisse dans la fiction et force l'arrêt d'un quotidien qui s'écoulerait sans heurts. Les déambulations d'un personnage fantomatique signifient certes une nécessaire multiplication des passages dans un lieu ; c'est de cette manière que son existence cinématographique perd en flou. Mais il lui faut aussi affirmer et réaffirmer sa capacité d'action dans le cadre. Le fantôme n'est pas seulement appelé à se manifester par la répétition d'un geste identifié. Il doit lui-même répéter ses gestes pour ne pas se trouver menacé de disparition. Yūsuke est un personnage qui a des rendez-vous. Lorsqu'il atteint l'endroit où il pense s'arrêter, il s'engage dans des tâches répétitives telles que la fabrication de *gyozas* ou la prise en charge de cours du soir. Par ailleurs, il est assez intéressant de remarquer que ces cours qui ont lieu dans le même lieu, aux mêmes heures, portent cependant un signe de variation par la nécessité d'évolution de leur contenu. Or, c'est lors d'un de ces cours que Mizuki reconnaît dans la peine de Yūsuke une indication de la conclusion du voyage.

Dans *Shara*, la répétition repose sur deux régimes d'images différents. D'abord, les plans de la ville se recoupent le plus souvent entre deux scènes, les allées et venues des personnages facilitant ces réitérations visuelles. Lorsque la famille Aso interagit avec Shouko Ito (Kanako Higuchi), le cadre présente toujours la banderole de dénomination du *ryokan* et Shouko reste enfermée dans le rôle de gérante qui lui est attribué lors de son entrée dans la cadre. En effet, la première fois que Shouko et sa fille entrent chez les Aso dans le film, Shouko apporte à manger aux organisateurs du festival d'été et Yu est à part. Comme Shun qui est au second plan narratif lors de cette scène d'échange masculin, Yu est au second plan visuel, cachée par sa mère. Les deux personnages centraux de la fiction sont dès le départ introduits dans la marge de l'action. La réitération de ce glissement visuel et narratif vers la marge de l'action centrale (l'organisation du festival) entraîne une altération de la continuité attendue du récit par laquelle le fantôme peut apparaître.

Fig. 14. Shun et Yu sont cachés par l'homme rasé. Leur présence est anodine voire effacée (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

Des rôles définis leur sont attribués dès cette entrée dans le cadre fictionnel et visuel et ils deviennent ainsi des indices visuels de répétition pour la famille Aso. Quand Shouko ou Yu sont montrées à l'écran, elles ne peuvent s'affranchir de ces rôles définis puisque cela participe d'une rigidité du cadre qui permet au fantôme de s'y maintenir. Au moment où la famille Ito récupère une part de son individualité, le fantôme de la famille Aso disparaît de la limite du cadre pour laisser le père de Yu s'y installer. C'est à juste titre que la séquence de révélation de Shouko à sa fille semble être mise à part de la trame narrative principale. Mais avant tout, le lien qui s'établit dans cette séquence entre le son des *geta* et le père disparu[48] de Yu dédouble la présence fantomatique et retire à Kei son hégémonie dans ce domaine. Cette parenthèse dans le récit formateur des Aso accentue finalement le péril qui menace l'existence perceptive de Kei aux limites du cadre.

3. 2. Suspension de la quotidienneté et installation d'un cadre hanté.

Le quotidien qui est saisi dans les films du corpus est chaque fois remis en cause par l'apparition fantomatique. De réalisme quasi documentaire, le film glisse vers le fantastique mais ce n'est pas seulement l'apparition fantomatique qui opère cette transition.

[48] Nous notons par ailleurs que la disparition du père de Yu n'est pas sujette à des explications plus précises, ce qui semble caractériser l'appréhension de la mort dans l'esprit des personnages du film.

L'identification de l'altérité des êtres fantastiques est en fait développée sur le long terme et est initiée par la suspension du quotidien lui-même, le plus souvent d'une façon anodine. C'est à partir de cette mise en place des éléments d'altération du réel qu'est rendue possible l'installation d'un cadre hanté, habité par des présences spectrales qui deviennent rapidement des figures obsessionnelles de l'image. Narrativement, les trois films débutent par l'identification d'une personne endeuillée : la famille Aso dans *Shara*, Mizuki dans *Vers l'autre rive*, les remémorants dans *After Life*. Dans un premier temps donc, le film documente la vie d'une personne endeuillée.

Shara et *Vers l'autre rive* choisissent de montrer des vies en arrêt, enfermées dans des répétitions mentales du temps où l'être aimé était présent. Face à cette boucle temporelle psychique, la mise en scène place un vide physique. Dans le film de Naomi Kawase, entre les allers et retours des parents et du fils Aso, les pièces de la maison familiale semblent sans cesse vidées. Dans celui de Kiyoshi Kurosawa, rien de la personnalité de Mizuki ne transparaît dans sa maison et elle n'est pas même introduite dans cet environnement intime puisqu'on la découvre d'abord chez d'autres personnes, enseignant le piano à une enfant. *After Life* présente une prémisse bien différente puisque l'existence endeuillée est aussi l'existence fantomatique. L'enjeu est alors de saisir la prise de conscience des personnes récemment décédées et de capter leur entrée dans un deuil tout à fait intime et privé. La transition se fait de manière plus subtile puisque l'esthétique documentaire est utilisée selon deux modes différents. La première caméra, souvent fixe ou du moins stable, saisit les lieux, les scènes qui ont une importance en tant que ponctuation dans le récit ou prise en charge de la narration par un personnage spécifique. Ainsi des scènes d'énonciation des conditions de séjour des remémorants ou du cérémoniel du jour du visionnage final des souvenirs filmés. La seconde caméra elle est plus mobile, portée à l'épaule, ses plans sont ceux de la spontanéité qui met à mal l'existence froide et administrative du centre. En tant que corps actoriels, les fantômes existent dans les deux régimes d'images mais leur statut fantastique ne se manifeste que lorsque le mouvement de la caméra laisse place à l'accident. Quand le personnage de Kimiko Tatara[49] parle de son frère face caméra et qu'elle évoque le souvenir qu'elle a choisi, l'histoire est comme figée. Son fantôme est alors fragilement constitué par la présence en voie de disparition de la remémorante et le fantôme mnésique que crée sa projection dans le passé qu'elle est en train de narrer. Mais lorsque la caméra de *making of* prend le relai, la scène de recréation d'une danse faite en l'honneur de son

[49] Anecdote de tournage marquante pour Kore-eda. Voir *Quand je tourne mes films*, *op.cit.*, p. 40.

grand frère se trouve surpeuplée de fantômes au statut fantastique incontestable. L'étrangeté de la scène y est pour beaucoup puisqu'il semble assez incongru de voir une vieille femme diriger une enfant afin de recréer au mieux un souvenir cher tout en jouant parfois elle-même ce rôle infantile. Toutefois, la concrétisation de cette présence fantomatique à l'image se joue surtout dans le flou progressif qui caractérise les corps actoriels. Alors que jusqu'ici la caméra fixe avait laissé les visiteurs du centre occuper la quasi-totalité de leur cadre, la séquence de tournage des souvenirs remet cet acquis en question et efface par moments les personnages derrière un décor ou dans un autre corps comme c'est cas de Kimiko Tatara. La jeune fille censée jouer la défunte enfant envahit visuellement le cadre auparavant réservé à celle qui la dirige. Entre les deux corps, c'est celui vers lequel les attentions et les discours sont dirigés qui devient le point focal de la scène, ce qui enlève à la remémorante sa densité en tant que fantôme incarné. Le flou qui l'englobe bientôt déplace la réalité du personnage vers un entre-deux indéfini créant ainsi l'écart par lequel le fantôme est confirmé ; écart qui porte par sa présence même la fatalité de la disparition prochaine. Le film de Kiyoshi Kurosawa quant à lui trouve cet écart dans une redéfinition de la confrontation entre vivants menacés et fantômes vengeurs telle qu'on la retrouve par ailleurs dans une grande partie de sa filmographie[50]. Yūsuke présente en effet une menace pour le quotidien figé de Mizuki puisqu'il est en capacité de valider ou d'invalider ses années d'attente et de questionnement. De plus, son apparition met assez littéralement fin à l'existence de Mizuki telle qu'elle s'était articulée jusque-là. Mais c'est avant tout dans le cadre que s'exprime cette confrontation. Après avoir d'abord fait exister les deux personnages dans un cadre divisé, la voie de la cohabitation s'ouvre en laissant les deux personnages évoluer l'un à côté de l'autre dans le plan qu'analysent Clélia et Eric Zernik[51]. Toutefois, la séparation chromatique demeure. Cette séparation qui s'amenuise par ailleurs au cours de la fiction se déplace en réalité d'une réalité visuelle à un constat implicite qui se traduit par une augmentation du nombre de plans dans lesquels Mizuki se trouve seule.

La manière dont le quotidien est abordé dans *Shara*, *After Life* et *Vers l'autre rive* tend à se concentrer sur les gestes, l'habitude. Toutefois, l'anodin sort parfois de son inconséquence par l'acquisition d'une centralité symbolique dans le cadre visuel ou narratif. La calligraphie en particulier est mise en avant dans le processus de deuil de la famille Aso dans *Shara* et dans celui de Mizuki dans *Vers l'autre rive*. Bien qu'il ne s'agisse pas là de l'écriture dont parle

[50] Diane Arnaud, « L'attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain », art. cité, p. 133.
[51] Clélia Zernic et Éric Zernik, *op. cit.*, p. 19.

Michel de Certeau dans le premier tome de *L'Invention du quotidien*[52], des parallèles se dressent entre écriture occidentale et calligraphie orientale en ce qui concerne leur mystique. Pour les proches endeuillés, la disparition d'un être cher entraîne un besoin qui se rapporte à la circonscription que décrit le philosophe dans son ouvrage en évoquant la symbolique de la page blanche. Mettre en forme le deuil dans une page blanche permet à ces familles fictionnelles de concrétiser et concentrer une présence diffuse, inévitable dans un espace délimité, identifié et surtout malléable. Selon cette interprétation, il découle que l'acte d'écrire est un engagement résolu dans le processus d'effacement progressif du spectre de l'être aimé[53]. En effet, occuper la page blanche symbolisant le vide laissé par la disparition revient en fait à tourner la page, selon l'expression consacrée. La solennité qui est d'ailleurs prêtée à ce geste relève chaque fois de la mise en rituel d'un processus mémoriel personnel. C'est un geste religieux dans le cas de Mizuki qui copie des pages de prières shinto pour susciter le retour de son mari disparu. Pour la famille Aso, c'est un moment de recueillement intime, qui met en mot et en forme calligraphique le deuil laissé sous silence. L'ombre et la lumière placées sur la feuille de calligraphie utilisent l'encre produite par la famille, refermant ainsi le temps de la mise en mot dans une profondeur et une densité symboliques accrues. Toutefois, ces mises en forme existent aussi à l'écran en dehors de cette première lecture symbolique. Ces objets ne sont pas seulement des artefacts thérapeutiques. Ils agissent concrètement tant sur le cadre que sur le fantôme qui habite ce dernier. Dans le film de Kiyoshi Kurosawa, les prières shintoïstes forment une frontière, la finitude du cadre est incarnée dans leurs pages en ce qui concerne l'analyse narratologique de la dernière scène. Mais cela trouve aussi des répercussions visuelles car ces prières soustraient le cadre à un certain contrôle de Yūsuke pour finalement l'en sortir de manière définitive. À l'inverse, dans *Shara*, la finalité de cet acte est tout autre. Elle ne vise pas à opérer l'exorcisme final mais à faire apparaître dans l'espace familial une présence jusque-là uniquement ressentie intimement par chacun.

[52] Michel de Certeau, « Écrire : une pratique mythique "moderne" », *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990, p. 200.
[53] « Spectre » est ici préféré à fantôme car le terme englobe aussi la présence désincarnée de l'être disparu : souvenir, réminiscences causées par certains espaces ou objets...

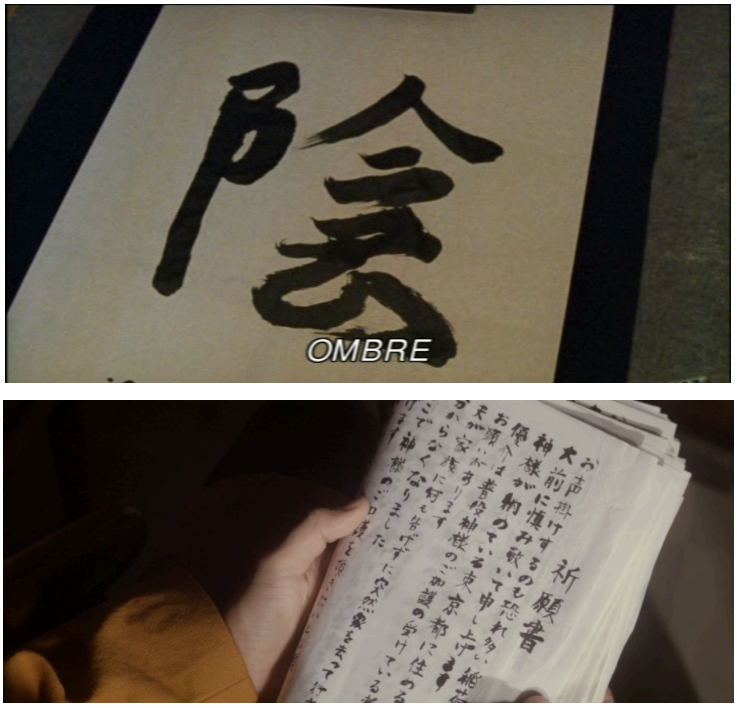

Fig. 15. Calligraphie et invocation des fantômes (*Shara*, Naomi Kawase, 2003 et *Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Cependant, dans ces deux moments de suspension de l'omnipotente influence fantomatique sur le cadre, c'est bien le quotidien qui reprend le pas sur le fantastique et l'exception temporelle, sociale, spatiale qu'il représente. Il y a dans ces moments un passage d'une caméra documentaire assumant un point de vue interne à une caméra qu'il est possible de percevoir selon le mode anthropologique. Certes, le mouvement de la caméra laisse toujours percevoir le fantôme aux limites du cadre. Néanmoins, l'objet déporte le point de vue fantomatique vers une incarnation calligraphique ce qui laisse advenir une forme de neutralité de la caméra. L'image n'est plus délimitée par une entité identifiée puisque celle-ci se concentre dans un relai physique et cela permet au quotidien de régir le point de vue pendant un moment de communion entre les fantômes et les vivants au sein d'un cadre surpassant la frontière qui jusque-là les séparait.

En tant qu'objet saisi par la caméra, le quotidien occupe en fait une place centrale dans la continuité visuelle et narrative des films étudiés. Il est le symptôme des sorties du normal vers le paranormal et donc des retours vers le premier. Cependant, les trois films se développent dans un quotidien qui existe essentiellement dans un grésillement visuel et sonore constant. Du moment qu'existe la tension qui rend possible la cohabitation entre fantômes et vivants par le biais du point de vue, le quotidien doit coexister dans le cadre avec un à côté. C'est dans cette altération constante de la quotidienneté qu'émerge la possibilité du fantastique et de l'étrange

sans rupture insurmontable avec les vivants, habitants du normal. Visuellement, cela se traduit avant tout par des surgissements du décalé au sein de l'anodin. *After Life* présente un centre d'accueil tout à fait ordinaire, régi par une bureaucratie identifiée, normée mais pas normale puisque la brume déplace le lieu vers un ailleurs flouté. La répétition des consignes se fait aussi dans le but de rendre normaux ce lieu et sa visée : le montage laisse deviner l'habitude, la règle qui dirige l'institution. Mais le contenu du discours déplace l'apparence de norme vers les frontières de l'absurde et du bizarre. Deux images du centre coexistent alors qui permettent à l'étrange de se manifester sans se dresser en altération totale. Nara permet cette même dynamique dans *Shara* du fait que l'espace urbain habité par les protagonistes est spécifiquement un lieu de résistance selon la pensée de Michel de Certeau sur l'espace urbain[54]. La vieille ville de Nara est un *déjà là* qui s'impose par deux aspects. D'abord son ancienneté lui confère une densité spatiale qui semble par défaut habitée du passé. En ce sens, il est difficile de ne pas projeter sur les images de la ville un imaginaire urbain qui en fait une condensation de traces et de témoignages du passé précisément propre à laisser advenir des manifestations physiques de ce dernier. Ensuite, il y une résistance physique imposée par la vieille ville qui se présente visuellement comme un labyrinthe obstruant le regard. Toutefois, la résistance physique est doublée d'un sens plus concrètement constaté par le film : c'est un espace urbain qui doit s'imposer face à sa disparition programmée. Ainsi, les images de la destruction d'une maison ancienne qui rythment la fiction placent le cadre spatial dans lequel évolue la famille Aso dans un régime proche de celui de la frontière en recul. Par cette menace, la Nara labyrinthique est presque déjà une ruine, un endroit où le quotidien se trouve justement être l'envers de ce qu'offre l'espace extérieur. Là où la norme veut aplanir les espaces et lieux d'habitation, le film se situe spécifiquement dans la ruine en devenir, l'espace en disparition. C'est à la fois sa dureté physique et son existence menacée qui font de la vieille Nara un entre deux dans lequel les fantômes peuvent évoluer, apparaître sans mettre en danger le réel. La séparation se trouvant reportée sur les espaces urbains en opposition, le fantastique n'a pas lieu de signaler une autre résistance. Comme si le rôle était déjà pris. Kiyoshi Kurosawa met la quotidienneté en décalage d'une manière bien différente. Le voyage, le mouvement de ses protagonistes réclame l'exception du nomadisme, l'impossibilité de la routine ou du cadre figé. C'est le quotidien de l'autre qui seul peut exister dans le cadre, un quotidien dans lequel Mizuki et Yūsuke sont nécessairement des êtres décalés, à la frontière entre l'inscription et la

[54] Michel de Certeau, « Un fantastique du "déjà là" », *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1994, p.189.

disparition. Les voyageurs, les errants, c'est le statut que la fiction crée pour ces deux personnages séparés par une frontière taboue et infranchissable. Le couple possède ainsi pleinement son propre champ, son propre espace cinématographique qui en étant sans cesse sur le départ évite la confrontation. Le quotidien peut de nouveau exister à côté du cadre habité par le fantôme.

Cependant, la fragilité du normal qui se condense visuellement dans la captation du quotidien ne rejette pas par défaut la possibilité du fantastique. Au contraire, la présence du corps fantomatique amène plutôt un rapprochement entre les deux espaces séparés par la frontière qu'habitent les fantômes. Le quotidien et son opposé interagissent finalement à la frontière de l'impensable que constitue la mort. Si la vie innerve le quotidien, ce n'est pas la mort qui définit la nature de cet ailleurs dont sont issus les fantômes. Au contraire, elle est le mouvement de traversée que les vivants cherchent à surmonter et que les défunts cherchent à réintégrer. Ni les uns ni les autres ne relèvent de cette traversée puisqu'elle porte les germes de la résolution de la tension originaire du fantastique et rend impossible la rencontre. La mort ne se pose pas comme disparition mais comme destruction : sans vie, le corps est peu à peu détruit. Dans les films du corpus, la préoccupation est analogue : sans corps fantomatique, le souvenir pourrait se détruire. Alors que la disparition sous-entend une possible présence ailleurs, la mort n'est pas si équivoque. L'omniprésence à l'écran de ce qu'il serait possible d'identifier comme une mise en scène du quotidien signale bien ce constat car cette recréation de l'anodin peut être interprétée comme la recherche d'un opposé fondamental de l'ultime soustraction à l'ordinaire.

Les films de Kiyoshi Kurosawa, Naomi Kawase et Hirokazu Kore-eda appréhendent le quotidien comme la temporalité et l'espace du vivant aussi au sens de l'occupation d'un habitat. Le fantôme de passage et son éventuelle accompagnatrice n'est pas un habitant mais un passant. Il lui est nécessaire de se porter vers ces espaces habités par le biais de son regard, présence plus facilement admise qu'un corps rappelant aux vivants leur devenir mortel. D'autres films traitent l'habitation de cette manière, notamment *Tokyo Sonata* de Kiyoshi Kurosawa dans lequel la nucléarisation d'une famille et l'errance psychologique de ses membres signalent une tendance généralisée à se laisser devenir fantôme. Ce que Lucas Hariot[55] appelle « translation » sous-tend la possibilité d'un passage vers l'autre côté du miroir sans retour possible. Le réel glisse en effet vers son propre travestissement, vers ce qui est simplement son indice extérieur : montrer ce que l'on n'est pas et effacer son essence au profit

[55] Lucas Hariot, « Le peuple et ses fantômes : *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008) », *L'Art du cinéma*, n° 70, Paris, printemps 2011, p. 35 – 44.

de l'apparence. La lecture de *Tokyo Sonata* que fait Lucas Hariot affirme que cette contamination en « glissement » trouve son origine dans le foyer en dysfonctionnement, de manière presque similaire au glissement qui est à l'œuvre dans *Vers l'autre rive* et qui opère le passage de la normalité au paranormal. Pas de devenir fantôme pour les protagonistes du corpus cependant. Mais l'opposition entre le quotidien et les traces du fantastique dans les films est encadrée par des problématiques semblables à ce qui s'identifie dans *Tokyo Sonata*. La famille Aso par exemple a une existence assez anodine avant que la révélation de la réapparition du corps de Kei ne la précipite visuellement vers l'autre côté, littéralement dans la pupille du fantôme. Par ailleurs, la vie dans Nara est rythmée par des points forts communautaires tels que l'organisation du festival de Basara ou les prières de groupe dans les temples. Ces moments agissent comme des contrepoints qui permettent de souligner la tranquille monotonie de la quotidienneté de la même manière que l'apogée dramatique que sont le festival de Basara et son attente rend presque insupportable l'enfermement dans la maison familiale et son extension extérieure dans les rues labyrinthiques. Dans cet enfermement, les personnages vivants eux-mêmes ne sont pas sans rappeler les revenants cosmopolites qui se trouvent quotidiennement aux coins des rues de certains villages vietnamiens[56]. Tout le monde se croise, se regarde sans se rencontrer. Ce qui normalise un certain régime de rapport à l'autre, quotidien, au sein duquel le regard du fantôme n'est plus exactement cette altérité totale *a priori*. Par certains aspects, c'est le quotidien lui-même qui contient sa mise en écho avec le fantastique. *After Life* offre de nombreux exemples de cela dans les nombreux décalages offerts par le cadre institutionnel. Le quotidien réglé d'un centre d'accueil est poussé à un certain paroxysme, par exemple lorsque l'on découvre que la lune qui apparaît derrière un velux est en fait un artifice de cinéma. La plupart des indices donnés sur la vie des travailleurs du centre projettent le quotidien en dehors de la norme tant temporelle (avoir l'*Encyclopedia Universalis* pour projet de lecture) que géographique (la parenthèse spatiale que sont les lieux de passages se trouve mise en scène de manière littérale dans les limbes). Après la résolution[57] du récit, quand Mochizuki choisit enfin le souvenir qui lui permettra de sortir du cadre, des images se succèdent de certains lieux importants du centre d'accueil : la salle d'attente, l'allée menant au cinéma... Mais la plus intéressante est l'image du toit enneigé sur lequel s'étaient retrouvé Mochizuki et Shiori pour

[56] Heonik Kwon, « Les voisins invisibles : fantômes cosmopolites dans un village vietnamien », *Terrain : anthropologie et sciences humaines*, n° 69, avril 2018, [https://journals.openedition.org/terrain/16614], dernière consultation le 23/04/2021.
[57] Selon le schéma narratif traditionnel du conte, *After Life* fonctionne à partir d'une situation initiale perturbée et lorsque la perturbation est résolue, la situation initiale reparaît.

évoquer la disparition à venir du premier. En effet, à la suite de cette discussion, la jeune femme avait été montrée piétinant la neige de frustration de ne pas être une raison suffisante pour le retenir dans les limbes. Et lorsque la caméra repasse dans les lieux importants du centre, une nouvelle tombée de neige a tout recouvert. Les images laissent deviner la vanité de cette action et la vie du centre, sa quotidienneté reprennent le dessus comme un métronome serait réactivé après avoir été arrêté. Ce retour à l'habituel est d'ailleurs présenté par une reprise en main de la fiction par le son. Le rythme des pas réguliers dans les escaliers s'éloigne des courses et des errances qui ont chaotiquement accompagné la fiction pour retrouver son pour son et presque mot pour mot la scène d'introduction des garants de l'ordre institutionnel du centre.

Fig. 16. Les traces de Shiori effacées par la neige. L'effacement opère de même par le retour à la routine hebdomadaire à l'échelle de la fiction (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Alors que la présence fantomatique s'inscrit voire s'impose dans le cadre cinématographique précédemment réservé au quotidien et aux vivants, la quête du fantôme et ses ressorts se manifestent plus clairement. Après avoir dépassé les frontières de la séparation initiale, le fantôme interagit avec les vivants dans le but de cristalliser son point de vue dans un objet mnésique qui lui pourra survivre à l'inévitable sortie du cadre. Le regard du fantôme, une fois imposé comme perspective sensible sur le réel au sein de la fiction est donc entièrement affairé à mettre le monde des vivants en mémoire. Cette ultime expérience du réel devant trouver dans l'espace temporel du film le moyen de se condenser en mémoire close, délaissant tout à fait les attaches au passé comme à l'avenir qui caractérisent les mémoires ouvertes des vivants.

Partie II. Regarder en arrière pour mettre le monde en mémoire

Le point de vue est le mode privilégié d'existence des fantômes dans l'espace cinématographique. Mais une fois établie cette présence anormale au sein du cadre et dans ses contours, la question de la raison de ces irruptions fantomatiques demeure. Pourquoi le fantôme revient-il ? Sa présence est-elle réellement exclusivement soumise à l'évolution intime de la psyché des vivants ? Imposant sa présence dans le monde des vivants, le fantôme n'en est pas pour autant affranchi de la menace qui pèse sur sa présence et le pousse vers la sortie du cadre.

Dans les films du corpus, le fantôme est certes un être incarné par un corps actoriel mais il est surtout une entité mnésique qui a son propre rapport empirique au monde. Selon la dichotomie mise en avant par Bergson, la mémoire régressive est en opposition à la mémoire en constitution dans le présent, « comme si cette mémoire régressive était contrariée par l'autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre[58]. » Or, le fantôme appartient par essence à la « mémoire régressive » puisqu'il est une rémanence du passé qui a trouvé une faille dans le présent. Certes la fiction dépend de l'existence de cette faille. Et pourtant, le cadre empirique et mnésique dans lequel se trouve le fantôme n'est pas un espace accueillant. Dans le cadre, le fantôme est toujours en mouvement, télescopant sans cesse les données perçues avec le passé et l'instant présent avec l'effacement en voie de concrétisation. Sa capacité à regarder les vivants le définit plus que sa capacité à interagir avec ces derniers. C'est pourquoi nous l'appréhenderons comme une entité étendue dans un espace abstrait là où les vivants sont limités par leur corps dans un espace expérientiel concret. En ce sens, il est véritablement un spectre qui doit se mesurer aux résistances physiques qui visent à l'empêcher de se maintenir au contrôle du point de vue cinématographique. N'existant que par sa reconnaissance par autrui, le fantôme se reporte dans le monde vivant afin d'achever une quête mémorielle laissée en suspens. Toutefois, condenser le réel dans une ultime série d'images revient à s'effacer du quotidien. En effet, si les fantômes du corpus intègrent le cadre par une densification des traces de leur présence dans l'image, leur quête les amène finalement à rendre ces traces moins prégnantes. Cela fonctionne comme une superposition d'images qui finissent par toutes être floues en même temps qu'elles donnent naissances à une nouvelle image illisible.

[58] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 88.

Nous verrons en quoi ce processus creuse les écarts représentationnels préexistants entre vivants et revenants et dans quelle mesure le point de vue initialement abordé sous l'angle d'une affirmation devient par la suite l'indice d'un effacement inévitable.

Chapitre 4. L'identité du fantôme : étendue sans point d'ancrage.

Les fantômes du corpus que nous étudions sont caractérisés par leur incarnation dans des corps concrets, non modifiés mais parfois effacés. Or, le fantôme dont nous avons établi les attributs en introduction peuvent se mouvoir d'un état à un autre. Cela se traduit tant en termes visuels que d'une manière plus nécessairement liée à leur mode d'existence dans l'espace cinématographique.

En tant que personnage, le fantôme n'est pas définitivement installé dans le cadre, à l'inverse de ses homologues vivants. La raison en est qu'il est le seul à se présenter à l'écran en même temps qu'il doit re-présenter le passé. Les vivants eux sont affranchis d'une telle dualité par le relai mémoriel que constitue la présence fantastique. À cheval entre le passé et le présent, il doit en plus partager cet espace avec les vivants tout en se trouvant coupé de la projection dans le futur qui est exclusive à ces derniers. L'être psychique du fantôme est donc sans cesse en extension et superposition, contrairement à ce que laisserait croire sa corporéité. Cela entraîne par ailleurs un phénomène de dilatation de la présence fantomatique en même temps que son effort mnésique en lui de plus en plus concentré. Au sein du schéma narratif, ce phénomène est un important tournant car il initie la redéfinition des rapports de forces au sein du plan que sont désormais en défaveur du fantôme, poussant le point de vue vers la sortie de cadre.

4. 1. Tisser l'image globale d'une mémoire flottante.

Les fantômes dans *After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* ont pour objectif plus ou moins tacite de sortir du statut intermédiaire qui est le leur. Cela réclame en premier lieu de chercher et identifier le point nodal permettant la clôture de leur mémoire personnelle.

À ce titre, *After Life* présente une démarche singulièrement univoque. En effet, les « défunts » comme les appelle Hirokazu Kore-eda[59], ne sont pas présentés dans leur errance au milieu d'un espace mémoriel ouvert. En réalité, la trame narrative du film repose d'emblée sur la clôture de cet espace par la règle initiale : choisir un unique souvenir pour y concentrer tout ce qu'il est possible de vouloir garder de son séjour dans la vie. Que ce soit un moment important de leur vie, une sensation, un rêve, toutes et tous choisissent ce souvenir selon la même règle, avec la conscience de cet enjeu. La boucle symbolique de la bobine sur laquelle sont gravés ces souvenirs ajoute un niveau de fermeture à l'entreprise hors de laquelle il est impossible de s'inscrire. Il est par ailleurs intéressant de noter que les réfractaires à cette règle qui constituent l'équipe d'accompagnement des défunts sont eux-mêmes pris dans une boucle de mise en scène par le parallèle structurant la séquence d'introduction et l'épilogue. *Shara* et *Vers l'autre rive* ont des structures semblables de manière ponctuelle. On peut noter les doubles passages de la caméra opposant un cadre habité par le fantôme et un cadre déserté par celui-ci. Mais ils se construisent plutôt en suivant les défunts tels que les pensées des endeuillés les accompagnent. Cependant, dès que la pensée de l'être disparu se résorbe, le cadre exclut les fantômes pour se concentrer sur les actes des vivants (*Vers l'autre rive*) ou pour s'envoler vers son nouveau possible (*Shara*).

Ainsi se dessine une séparation entre *After Life* d'un côté, *Shara* et *Vers l'autre rive* de l'autre. Le premier suit une reconfiguration de la mémoire sur le mode de la concentration quand les deux autres développent une méticuleuse déambulation doublée de la constitution d'une expérience proche d'une (re)collection mémorielle. Si la mémoire était assimilable à une quantité donnée de grains de sable, l'entreprise d'*After Life* serait de faire de ce sable une boule de verre. Selon cette comparaison, *Shara* et *Vers l'autre rive* seraient des mandalas de sable coloré dont la finalité est de disparaître, soufflés, amalgamés puis ramassés méticuleusement dans le seul souvenir de leur réalisation. Cela n'est pas sans incidence sur la manière dont les fantômes occupent le cadre et le soumettent à leur point de vue. Certains accents documentaires dans les plans de ces trois films s'articulent à cette variation dans les modalités du parachèvement de la mémoire du fantôme. Hirokazu Kore-eda laisse se faire un échange entre le cadre documentaire habité par le fantôme et le cadre fictionnel se distordant au contact d'un autre type de fantôme. La parole face caméra propose dans le premier cas une neutralité à l'apparition. Le cadre est alors un point de vue en miroir du fantôme, le vecteur d'une auto-

[59] Hirokazu Kore-eda, *Quand je tourne mes films*, *op. cit.*, p. 39.

réflexivité. À aucun moment l'interlocuteur ou l'interlocutrice ne peut faire irruption de l'« autre côté du miroir » ; sa seule possibilité d'action se cantonne à l'écho ou à l'explicitation. L'enjeu est bien différent pour les fantômes fictionnels qui ont la liberté d'exister en dehors d'une quête mémorielle identifiée. Ceux-ci investissent un cadre différent, qui n'est nullement soumis *a priori* à leur statut fantomatique. La mise en scène et le travail de l'image ne s'imposent pas dans la nécessité d'un échange avec un corps alternatif ou intermédiaire. Les fantômes qui composent l'équipe de bénévoles du centre doivent se faire fantômes sur le plan formel, hors d'une identification claire de leur statut diégétique. Il n'est dit que tardivement qu'ils sont eux aussi des défunts. Cela se déploie dans un parallèle du langage visuel aux échelles macroscopique et microscopique de la fiction. Sur un mode tout à fait similaire à *Shara*, *After Life* trouve dans l'identification d'une répétition cyclique le moyen de signaler la présence fantomatique. Les séquences de début et de fin sont construites en miroir et la personnalité fantomatique devient ainsi sujette à une circularité à la fois signe ludique d'un cycle de la vie déplacé vers la frontière physique avec la mort et signe morbide d'un enfermement. L'étendue temporelle et géographique dans laquelle se situe le fantôme s'en trouve tout à fait effacée au profit de l'indéfinition d' « un lieu » à « un moment ». Cette indéfinition permet par la suite d'entreprendre de concentrer la vie d'un individu dans un unique souvenir puisque tous les personnages se trouvent dans l'incapacité d'acquérir de nouvelles expériences et ainsi entretenir l'évolution continue de ce qui constitue leur mémoire. Au contraire, le seul personnage qui acquiert en effet un semblant d'expérience nouvelle (Shiori qui tombe amoureuse de Mochizuki) se trouve invalidé dans ce statut à part par l'absence de réciprocité et même la disparition finale de l'objet de son amour naissant.

Inversement, *Shara* et *Vers l'autre rive* ont une géographie et une temporalité définies qui ont leur importance dans la diégèse. C'est par elles que le fantôme peut émerger dans un cadre accueillant car il est appelé vers cet espace à ce moment. La présence diffuse du fantôme n'est pas assistée par l'indéfinition mais par une volonté exprimée par les personnages vivants. Le fantôme se trouve donc attiré vers un cadre soutenu par les personnages qui souhaitent de toutes leurs forces y cohabiter avec lui de la même manière que la volonté de certains *yurei* est censée avoir la capacité de maintenir élevés des bâtiments qui sont depuis longtemps des ruines. L'entité fantomatique ne trouve pas pour autant de point d'ancrage durable dans le cadre, tout défini qu'il semble. Comme nous l'avons déjà évoqué, elle peut être soumise à la bonne volonté de cohabitation du personnage vivant (Miyuki dans le film de Kurosawa). Elle peut aussi entrer dans le cadre par des effets de contingence religieuse (l'*Obon* dans le film de Kawase). La

définition plus spécifique d'un chronotope n'est en rien la garantie d'une existence stable au sein du cadre. Au contraire, elle voue d'autant plus le fantôme, point fixe imposant le passé, à être avalé par la fluidité nécessaire de la vie, du quotidien des vivants.

Face à cette fatalité de la disparition, l'enjeu s'alourdit de la pleine saisie d'une opportunité d'apparition. Dans l'espace et la temporalité qui lui sont ouverts, le fantôme impose un déplacement de la fluidité dans la profondeur quand la fluidité qui caractérise la vie semble s'exprimer de manière linéaire. Les fantômes étant le plus souvent assimilés au point de vue de la caméra, le paysage urbain ou rural ne peut exister pour lui que comme perception sur laquelle il est projeté comme une première couche superficielle, un voile. Au contraire, les vivants y existent sur un autre plan et sont des entités visuelles qui peuvent habiter ces paysages de manière concrète sans pour autant se confondre avec ces derniers. De plus, la perception fantomatique assimilée au regard de la caméra tend à reconstituer une image floue des lieux auxquels elle a accès. Ainsi, Yūsuke ne peut exister que dans des lieux clos, aux marges d'un espace urbain ou rural non identifié et toujours entouré de bois, d'immeubles, de montagnes. Lorsqu'il lui est possible d'ouvrir son horizon face à la mer, c'est pour s'y trouver happé et disparaître. Le centre d'accueil qui constitue le cadre principal d'*After Life* est saisi selon le même mode. Et lorsqu'il est possible à un personnage de côtoyer un ailleurs qui ne soit pas l'au-delà, c'est l'anonymat des grandes villes, l'absence de perspective offerte par une forêt de bambous ou des immeubles vertigineux. Le caractère fondamentalement labyrinthique de Nara telle qu'elle est explorée dans *Shara* a déjà été évoqué : rien ne peut être saisi par le point de vue fantomatique qui offrirait une ouverture définitive vers l'ailleurs. Au contraire, l'application principale de ce point de vue consiste à opposer le cadre où le fantôme peut être et celui dont il est exclu. En ce sens, les possibilités d'existence à part entière d'un lieu sont limitées et les cadres variés de l'action fonctionnent bien plus comme des indéterminations se rapprochant du chronotope des contes et fables. Comme les fantômes du corpus ne peuvent exister par eux-mêmes mais nécessitent le double cadre formé par la volonté des vivants et le flou d'un cadre géographique donné, leur point de vue est la pierre angulaire d'un moment arrêté. C'est dans cet arrêt que le fantôme peut se constituer en puissance créant et maintenant le cadre de sa possibilité en tant qu'essence perceptive passive. Les endroits hantés se superposent ainsi dans un jeu de transparence qui assimile parfois étroitement les lieux entre eux. Le cadre du fantôme passe et repasse dans les mêmes lieux, évoque les mêmes images à cheval entre le passé et le présent, ouvrant ainsi un temps propre qui fait de la diégèse un cadre qui se qualifie de prime abord par la suspension.

Le film habité par un fantôme, le réel saisi au travers du regard d'un fantôme, flottent dans une indétermination concrètement relayée par l'image. La conjonction entre dialogue et décalage du cadre dans *After Life* souligne l'essentielle absence d'ancrage individualisé pour les remémorants les moins sincèrement engagés dans le processus qui leur permettra de clore leur existence terrestre. Lorsque Shiori dit à la jeune Kana : « Vous êtes la 30e à choisir Disneyland. », les cadres du champ et du contre-champ sont décalés par rapport à la norme des échanges initiée et soutenue depuis la scène d'introduction. De même, d'autres ayant la même difficulté à s'atteler sérieusement à la tâche qui leur a été attribuée sont des fantômes qui peuvent plus fréquemment exister hors de la salle d'échange initialement présentée.

Fig. 17. Un échange entre accueillant et remémorante hors du cadre de la salle d'interview : Nobuko Amano a menti à propos de son souvenir (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Les cadres plus rigides qui régissent l'échange premier, la présentation du centre et de sa finalité, s'assouplissent par moment pour laisser apparaître des fantômes incertains, moins des passants que des errants. L'altération voire l'arrêt de la trajectoire initialement prévue, codifiée, attendue, demande à tous les habitants provisoires du centre d'accueil de se laisser errer, échanger, essayer et composer avec les mémoires des uns et des autres. Les points de vue ne peuvent donc se fixer définitivement dans un échange en champ/contre-champ de deux regards, l'un interrogeant, l'autre répondant. La dynamique initiale demande à être sublimée par la possibilité de l'accident, le but de chacun et chacune étant de trouver le souvenir juste. Pas celui qui vient à l'esprit en premier. Pas forcément celui d'un événement réellement survenu non plus puisque la seconde partie du séjour est dédiée à la recréation des souvenirs. La justesse est en ce sens une visée vers laquelle de nombreuses variables surviennent et réclament de composer avec le hasard. Finalement, ce que recherchent les accueillants et les remémorants, c'est la superposition d'un support pelliculaire visant la justesse avec un support mémoriel y projetant cette justesse. Il en découle que le souvenir finalement choisi ne peut effectivement

être réduit à sa fixation sur le support du film. Il est au contraire une réalité mémorielle suspendue entre la trace d'une expérience de recréation revue dans une salle de cinéma et la projection vers cette trace d'une invocation personnelle. L'au-delà se trouverait ainsi dans le vecteur qui relie l'écran au regard, dans un échange intime dont la nature demeurera suggérée.

4. 2. Menaces sur le point de vue et résistances du cadre.

Dans *After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* les raisons d'apparition du fantôme dans le monde des vivants le placent en porte-à-faux dans le cadre. Et pourtant, c'est son regard qui en régit le mouvement et qui en concentre le point de vue. En fait, ce déséquilibre peut s'expliciter dans le positionnement de ces fantômes au sein des représentations corporelles et mémorielles habituelles. Alors que l'habitude de l'appréhension des existences oppose l'intérieur (intensité) et l'extérieur (espace)[60], les fantômes n'ont pas de vie intérieure en dehors de ce que peut leur apporter l'extérieur et qu'ils sont venus chercher dans le monde des vivants. Leur existence cinématographique consiste à opérer l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur afin de pouvoir produire leur propre condensation mémorielle chimérique. Ce processus pourrait être appréhendé comme une extraction du réel opérée par le point de vue. Il n'est pas question de faire une expérience et d'en garder pour soi une trace, un souvenir. C'est l'expérience elle-même qui doit faire du fantôme une entité pourvue de mémoire afin de lui permettre de déserter le cadre une fois son but atteint. La menace qui pèse sur le fantôme c'est donc de ne pas pouvoir se transporter physiquement vers une expérience.

Le bruit des *geta* du père de Yu qui résonne sur les trottoirs, la méditation induite par la peinture de Shun et la calligraphie de M. Aso (*Shara*), la mise en scène des souvenirs dans *After Life* et le visionnement des VHS par M. Watanabe, le travail de postier ou de professeur du dimanche dans *Vers l'autre rive* : toutes ces actions sont les expériences par lesquelles les fantômes peuvent exister dans le cadre et s'en saisir. Mais toutes sont semblables à un écho : elles sont vouées à s'affaiblir et s'atténuer jusqu'à disparaître. De là résulte une certaine urgence qui justifierait le quasi parasitage du cadre par le point de vue fantomatique. En ce qui concerne le fantôme de la famille Aso (*Shara*), le cadre est presque piraté par le jumeau disparu. Sa

[60] La vision cartésienne du Moi peut être interprétée selon cette dichotomie. Voir Wilhelm Windelband, « En guise d'introduction à *Matière et mémoire* de Bergson », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 198, 2008, p. 147-156.

présence, une fois identifiée, ne semble pas si diffuse que le dit Antoine Thirion dans les *Cahiers du cinéma*[61]. Les lieux de passage et de retour sont souvent des lieux que la séquence initiale de disparition soumet à l'influence concrète de l'omniprésence de l'être disparu. Clochettes et cigales saturent les ambiances sonores selon le même principe. La parenthèse offerte par l'épisode de confession de la mère/tante de Yu n'en est pas vraiment une puisque le vide des cigales, des cloches, des lieux connus est occupé par un résonnement des sandales redéfinit *a posteriori* comme le signalement d'un autre fantôme familial. Mais dans ce même article le verbe « évaporer » souligne de quelque manière une condensation initiale, précédant le cadre narratif de la fiction. Elle s'ouvre à un moment où Kei peut se saisir du cadre et y faire entrer les lieux, les personnages familiers. Cinématographiquement, cette condensation est faite par la séquence de disparition, séquence mise à part par l'image, le mouvement accidenté, les paroles décalées. Le regard caméra qui la clôt peut en ce sens être interprété comme une mise en miroir du regard, un déport et une reconnaissance du point de vue fantomatique vers la surface de la caméra. Toutefois, rien ne dit explicitement que le fantôme de Kei est contenu dans la caméra avant l'envol final. En ce qui concerne la quête mémorielle, *Shara* se distingue des deux autres films du corpus. Mais son incarnation physique est clairement identifiable dans les limites posées par la première et la dernière séquence, ce qui définit l'appartenance du point de vue dans des effets de reconnaissance, de réverbération et de projection. Le relais corporel incarné à l'écran par Shun est en ce sens fondamental à la présence fantomatique et à sa reconnaissance par le spectateur ou la spectatrice.

Mais alors que le fantôme de Naomi Kawase occupe le point de vue justement pour sortir de la répétition (épisode de disparition en début et fin de film), ceux de Kurosawa et de Kore-eda trouvent leur salut dans la recréation d'un événement, le retour ou le passage réitéré dans un lieu. Chaque fois, la mémoire trouve des manières de se condenser sous une forme spatiale que le cadre hanté peut saisir voire qu'il recrée de toute pièce dans *After Life*. L'enjeu est donc pour le fantôme de trouver un point d'ancrage dans une image spécifique qui soit pour lui accueillante. Dans *After Life*, personne ne porte son choix final sur un moment très marquant ou signalant la réussite personnelle. Dans la liste des souvenirs choisis se trouvent : une danse avec un grand frère aimé, le goût spécifiques des *onigiri* après le tremblement de terre du Kanto, une discussion sur un banc, la sensation du vent et la vision des nuages depuis un cockpit… Si la grande histoire se glisse par quelques interstices, ce n'est pas pour occuper pleinement le

[61] Antoine Thirion, art. cité, p. 20.

cadre mais bien pour accroître sa vraisemblance et sa durabilité. Le mécanisme narratif visant à doubler le présent d'une superposition de passés plus ou moins traumatiques dans le film d'Hirokazu Kore-eda est similaire à ce qui est à l'œuvre dans *Femmes en miroir* de Kiju Yoshida (2002). Dans cette fiction, la tension pour les personnages qui cherchent à retrouver ou à fuir leur mémoire est justement rendue de plus en plus dense au fur et à mesure que les tabous de telle ou telle époque sont replacés au centre de la vie des protagonistes. L'histoire sert alors de catalyseur, menant inévitablement au point nodal qui justifie la délimitation temporelle de la fiction. *After Life* étant plutôt un film de contemplation et d'essais autour du sujet de la mémoire, une telle finalité de la présence de l'histoire nationale n'est pas aussi centrale. Mais par cette superposition de vécus émerge une vision plus globale du présent, essayant ainsi d'aller au plus près de ce que l'on appelle une mémoire collective. Entre Kiju Yoshida et Hirokazu Kore-eda, Kiyoshi Kurosawa opère un déplacement concret puisque sa fiction ne dit jamais directement le cadre historique et culturel au-delà de ce que montre l'image. Ce sont les paysages qui prennent le plus souvent le relais de cette première proposition de recul. Qu'ils soient urbains où ruraux, ce sont les seuls véritables points d'ancrage social affiliés à Yūsuke puisqu'il quitte sans cesse les lieux, que ce soit son propre foyer ou celui des personnes qui l'accueillent pour un temps. Les images qui précèdent l'arrivée de Yūsuke et Mizuki dans le village de montagne qui est la dernière étape de leur voyage permettent d'intéressantes interprétations. En effet, dans ces images, le paysage est bien plus grandiose que dans les paysages précédents ; ce qui pourrait indiquer la prochaine disparition du fantôme, avalé par la mer, paysage ouvert par excellence. Les paysages que traversent le couple sont de plus en plus ouverts vers l'horizon. Au foyer initial, espace clos, succède la ville à l'horizon obstrué de part et d'autre du cadre ; puis c'est la route, un horizon certes ouvert mais délimité clairement par des lignes de fuite rigides. En ce qui concerne la hauteur des villes traversées, elle va en diminuant dans l'ordre chronologique des endroits visités, ce qui a pour effet d'aplanir l'espace et d'ouvrir l'horizon. Mais le dernier paysage, les montagnes, n'est pas abordé de la même manière. Contrairement à ce qui précède, les lignes de fuite ne conduisent pas vers l'arrière-plan de l'image mais se concentrent vers la gauche du cadre, constituées par la route et l'arête des montagnes. L'étape finale apparaît ainsi à l'écran d'une manière légèrement équivoque, signalant la fin d'un voyage mais aussi le lieu final de concentration de la mémoire de Yūsuke.

Fig. 18. Du foyer fermé à l'ouverture des lignes structurantes, Yūsuke s'engage dans la verticalité du départ (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Dans cet endroit qui s'ouvre au couple comme un lieu de frontière entre le monde des vivants et l'au-delà, Yūsuke a la dernière occasion de trouver ce qui constituera la forme finale de sa clôture mémorielle. Comme les fantômes de Kore-eda ont un temps de recréation de leurs souvenirs en studio, celui de Kiyoshi Kurosawa a cette dernière étape pour rétablir définitivement sa propre existence sur le plan mémoriel et lui donner un terme. C'est aussi dans ce lieu que Mizuki redevient concrètement actrice, inscrite dans un cadre social dans lequel elle n'est plus de passage. Elle peut interagir de manière plus indépendante avec les habitants du village, se projeter dans un avenir plus concret que dans sa situation initiale qui se soumettait à l'espoir d'un éventuel retour du disparu. En ce sens, Mizuki regagne le régime mémoriel des

vivants qui combine passé et présent « en vue de l'avenir[62] » alors qu'à l'inverse de son mari qui lui synthétise passé et présent en vue d'une fermeture définitive de l'avenir, son passage dans l'au-delà.

Selon son appréhension bergsonienne, la mémoire est essentiellement reliée à une source d'inexplicable chez l'homme, à mi-chemin entre le cerveau et l'esprit. Rien de plus certains pour les fantômes dont l'existence s'abolit des limites du corporel pour ne plus en renvoyé qu'une représentation. Les fantômes des trois films étudiés mais aussi ceux de *Kaïdan* ou ceux plus métaphoriques de *Femmes en miroir* sont tous incarnés par des corps actoriels ou du moins relayés par ces derniers. Mais tout de leur interaction avec l'espace et les personnes les empêche de s'affranchir totalement de leur statut spectral. Ils et elles demeurent des étendues, des présences qui sont parfois concentrées de manière contingente dans des corps mouvants. La mémoire est donc leur seule manière de se maintenir dans le monde tel que le délimite le cadre. Cependant, de quelle mémoire peut-il s'agir s'il n'est pas question d'une projection vers l'avenir ? Pour la plupart, le but n'est pas une projection qui constituerait la mémoire en superposition passé-présent-avenir dans une entité évoluant sans cesse. Le terme le plus juste ici serait peut-être celui d'*éjection* car de fait le fantôme cherche à accomplir sa propre destruction dans le cadre ; il lui faut plus qu'une disparition puisque le cadre ne doit plus garder trace de son passage. Au contraire, sa disparition est la raison de son retour puisque le disparu a cela de spécifique qu'il n'est ni tout à fait mort ni tout à fait vivant. Il existe dans une indéfinition statutaire qui rend possible la suspension du quotidien dans l'attente de l'impossible comme le montre efficacement le début de *Vers l'autre rive*. Yūsuke apparaît à Mizuki alors qu'un certain vide existentiel la renvoie pour un moment ritualisé au souvenir de son mari. Mais de souvenir qu'il est initialement, ce dernier prend corps dans le foyer du couple tout en faisant très rapidement la démonstration de ses propres limites existentielles. La sortie du cadre équivaut pour Yūsuke à un renouvellement inévitable de sa disparition que ce soit quand Mizuki rencontre et reconnaît d'autres fantômes ou quand elle souhaite tout simplement ne plus le voir. La fragilité du maintien du fantôme dans le cadre s'axe donc principalement sur les velléités des personnages endeuillés. Pour le couple de protagoniste, cela signifie que la mémoire en redéfinition ininterrompue de Mizuki doit sans cesse superposer le souvenir de son mari au passé et au présent pour se projeter vers un avenir proche à ses côtés. En revanche, les

[62] Jean Hippolyte, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », *Revue Internationale de philosophie*, n° 10, p. 373.

enjeux sont bien plus importants à l'autre extrémité de cette relation puisque sa dynamique demande à Yūsuke de toujours se rappeler au souvenir de sa femme. C'est certes aisé lorsque cette dernière ne demande qu'à partager des instants communs. Mais dès qu'il y a résistance de sa part, Yūsuke est forcé de disparaître. Le voyage sur les traces des errances passées du fantôme se présente sous cette lecture comme une stratégie d'existence pour le revenant autant que comme une démarche sincère de retrouvailles.

Les dynamiques existentielles sont différentes dans *Shara* et *After Life*. Il est vrai que tous les fantômes du corpus présentent la même précarité en ce qui concerne leur maintien dans le cadre. Toutefois, le jeu d'équilibre est moins essentiel dans ces deux films qu'en ce qui concerne Yūsuke. Les fantômes d'*After Life* et celui de *Shara* ne rivalisent pas d'équilibre pour se maintenir dans le cadre. Il semblerait même plutôt qu'ils et elles cherchent à identifier le point de bascule qui permettra de trouver le terme de leur existence. Kei dans le film de Naomi Kawase est plus équivoque que les fantômes de Kore-eda à ce sujet. Plutôt qu'une personne (un proche pour *Vers l'autre rive* ou ce qu'on était avant de mourir pour *After Life*), c'est un groupe familial mais aussi toute une ville qui retient le fantôme dans l'indéfinition de sa propre disparition. La mémoire à laquelle il appartient en tant que souvenir est essentiellement présentée sur un mode collectif étendu dont les rues de Nara sont l'expression concrète. Le fantôme de Kei n'a pas à fournir l'effort de mettre en scène les conditions propices à son ressouvenir puisque la ville agit sur lui comme un espace d'invocation constant. Le corps social et géographique de Nara retient en fait ses membres disparus en son sein, leur laissant les coins de rues, les allées ombragées ou les alentours des temples arborés. Dans la strate familiale de cette volonté sociale, ce sont les rituels mais aussi les surfaces réfléchissantes qui laissent une place au fantôme dans le cadre. Néanmoins, Kei est aussi un fantôme qui agit, ne serait-ce qu'en portant une dernière fois ce qu'il a de plus proche d'une existence physique – son regard – vers ce foyer qui garde toujours ouvert pour lui un vide présentiel et affectif. Cela empêche cependant l'actualisation d'une rencontre puisque la présence fantomatique innerve grandement le quotidien des habitants de Nara. La destruction de maisons anciennes qui ponctue par moments la narration amène donc l'échappatoire en ce qui concerne la cadre plus large de la ville. Et la naissance finale a les mêmes répercussions dans le cas du cadre intime et familial. Comme mémoire formalisée par le point de vue, Kei doit non seulement superposer la passé vécu et le présent capté mais il doit faire cela dans les deux cadres réglant les possibilités de son existence fantomatique.

Toutefois, le cadre qui n'est pas un acquis pour le fantôme est appelé à lui échapper puisque le point de vue perd petit à petit la clarté de sa soumission à la volonté fantomatique. Les images composites qui surgissent dans *Vers l'autre rive* et les images expérimentales des intermèdes de *Shara* sont des indices définitifs de cette finalité en approche. Kore-eda déplace ces indices dans le rapport moins normé des personnages à leurs propres souvenirs. Rien n'oblige les passant de son centre à choisir un souvenir. Cependant, les personnes qui n'ont pas choisi ou qui ne choisissent pas n'en recherchent pas moins le soulagement d'une finalité. Pour certains, c'est accompagner au mieux les passants dans leur choix, pour d'autres c'est une partie d'échecs sans cesse interrompue. Les catégories d'errance s'en trouvent exclusives les unes des autres et la contemplation mémorielle n'est pas rendue compatible avec une certaine inaction réflexive qui caractérise plutôt les travailleurs du centre. Le désir des fantômes est en ce sens profondément paradoxal car le disparu n'a pas de statut clair. Il peut continuer son existence dans un autre monde et éventuellement revenir à son gré comme le père de Mizuki. Il semble aussi que son évocation lui redonne quelque prise sur le réel si nous interprétons en ce sens la séquence de confession des Ito (*Shara*). Et enfin, il est tout à fait possible que le disparu ne soit pas celui que l'on croit car *After Life* donne à considérer la persistance d'une conscience qui visionnerait en boucle un film intime alors que les vivants sont amalgamés dans une foule floue, vue de loin.

Les fantômes ont donc toujours une présence instable au sein du cadre ou du moins une présence soumise au respect de certaines règles définies en négatif et qui limitent fortement les interactions avec les vivants. Dans le respect de ces règles et des dynamiques qui régissent les interactions entre des corps de natures différentes, la quête mnésique du fantôme est aussi menacée d'incomplétude. C'est pourquoi il lui faut en partie se délesté du lien aux vivants qui maintient le fantôme dans le cadre, pour chercher une expérience intime du réel qui lui serait exclusive.

Chapitre 5. La recherche d'un spectre visuel, expérientiel et tactile.

Au moment du détachement plus identifiable des personnalités fantomatiques par rapport aux personnalités des vivants, la mémoire fantomatique devient centrale. Elle n'est pas seulement le moyen d'existence dans le monde privilégié par les fantômes là où les vivants sont censés être définis par leur capacité d'action. Parce que les fantômes se rapprochent par moments du statut de spectres, il s'agit ici de voir en quoi les problématiques de captation du monde et leur mise en scène articulent au point de vue du fantôme des questions de mise en mémoire du monde qui portent à la fois les traces de la séparation essentielle avec les vivants et celles de la disparition à venir. Ce n'est pas pour autant que le statut fantomatique va encore de soi. S'ajoute aux analyses de son statut diégétique ou de l'instabilité de sa présence corporelle une analyse de sa passivité face au monde. Le fantôme est un être agissant mais il n'agit jamais pour lui. C'est pourquoi il semble plutôt être à la recherche d'un spectre d'expériences, c'est-à-dire la diversité renouvelée des expériences sensorielles selon une définition large. Mais comment traduire à l'écran les expériences d'un fantôme si l'action n'est pas le mode d'expression de sa présence concrète dans le cadre ?

Le point de vue et la construction du mouvement dans les séquences peuvent servir de base à la définition plus avant des caractéristiques psychiques et mnésiques du fantôme porté dans le réel pour mettre une dernière fois le monde en mémoire.

5. 1. Le montage par coupes de la mémoire

Dans les instants où le fantôme peut s'installer dans le cadre sans être menacé d'expulsion, la dichotomie avec les vivants ne s'efface pas pour autant. Elle se déplace seulement d'une séparation de nature à une séparation d'existence dans le réel. Certes, le fantôme évolue au côté des vivants, un peu en retrait ou un peu en avant. Mais c'est justement cette proximité qui creuse paradoxalement les écarts existentiels et représentationnels entre les personnages.

Les films du corpus sont tous des variations autour du voyage initiatique, le genre étant seulement décalé par l'adjonction des éléments fantastiques[63]. Cependant, les divergences de trajectoires mémorielles qui existent entre vivants et fantômes se condensent lorsque les visées du voyage se détournent plus visiblement. Alors que les mémoires des vivants sont en expansion,

[63] Louis Vax, *op. cit.*, p. 9-12.

portées vers le futur et présentes dans le présent, les fantômes possèdent des mémoires en condensation, projetant le passé dans un présent dont ils sont partiellement absents. Leur rapport au monde est essentiellement plus saccadé, flou voire parfois complètement hachuré. Dans *Vers l'autre rive*, Yūsuke s'absente du champ pendant tout un chapitre du film, ce qui retire au spectateur toute possibilité de spéculation à propos des rapports de force existant entre vivants et revenants. Cette partie du film a toutefois une autre fonction qui est de livrer un exemple plus explicite et univoque de la manière dont Yuusuke évolue dans le réel. Sa mémoire n'est pas, comme celle de Mizuki, une mémoire portée vers le présent, portée par un corps capable d'action novatrices ou inattendues. Elle traverse de nouveau des espaces connus. Elle superpose au film une pellicule qui a déjà défilé. Cela pourrait se comparer à un disque rayé qui, à force de répéter un fragment restreint du morceau musical créer une nouveauté auditive en rendant méconnaissable ce qui est en excédant de reconnaissance. Certes, c'est de cette étrangeté s'immisçant dans le familier qu'émerge le fantastique. Mais c'est aussi par là que se détachent les contours des quêtes fantomatiques ; autrement dit, la raison du retour. Il serait aisé de séparer ici *After Life* des deux autres films du corpus du simple fait que ce retour, en plus d'être une introspection utilitaire, est rendu artificiel par les règles du centre des limbes. Cela reviendrait néanmoins à considérer que les hiérarchies fantomatiques qui existent entre remémorants et accueillants sont anodines et ce n'est pas le cas. À considérer les choses selon l'angle de lecture bergsonien[64], les fantômes qui accueillent se rapprochent des vivants : ils ont une mémoire compilant constamment le passé et les prospections d'avenir pour faire exister l'instant. Mais seuls les fantômes qui échouent d'abord à choisir un souvenir significatif ont une mémoire semblable. Les caractéristiques mnésiques des autres personnages sont uniquement mises en avant dans un cadre réservé au passé et aucune entorse à cela ne peut exister dans le cadre en dehors du registre anecdotique[65]. Le souvenir n'est pas de prime abord le mode de fonctionnement de la mémoire des remémorants. C'est-à-dire que leur mémoire est en fait capable de s'inscrire durablement dans un quotidien presque cyclique, réitéré avec de léger décalages chaque semaine. Mais ils choisissent délibérément d'accepter cette fin d'existence de leur mémoire en tant qu'entité élastique. Cela agit comme une nécrose qui progresse chaque jour lorsque les remémorants isolent peu à peu leur souvenir privilégié. La coupure est alors

[64] Henri Bergson, « Les deux formes de la mémoire », *op. cit.*, p. 87.
[65] Nous pensons par exemple à l'interaction entre Mme Nishimura et son accueillant, lorsqu'elle lui laisse les pétales de fleur en papier utilisés pour filmer son souvenir. Pour important que cet aparté est dans l'élucidation du mystère de cette personnalité féminine muette, il est de toute manière effacé par le recommencement d'un cycle hebdomadaire à la fin du film.

effective au sens plus définitif de la coupe : elle est d'abord une séparation entre deux éléments mémoriels et ensuite elle rend effectif un choix en faveur de l'un ou de l'autre, oblitérant l'élément qui n'aura pas été choisi.

Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson écrit à propos de la notion d'idée générale :

> En S est la perception actuelle que j'ai de mon corps, c'est-à-dire d'un certain équilibre sensori-moteur. Sur la surface de la base A B seront disposés, si l'on veut, mes souvenirs dans leur totalité. Dans le cône ainsi déterminé, l'idée générale oscillera continuellement entre le sommet et la base A B. En S elle prendrait la forme bien nette d'une attitude corporelle ou d'un mot prononcé : en A B elle revêtirait l'aspect, non moins net, des mille images individuelles en lesquelles viendrait se briser son unité fragile[66].

L'analyse bergsonienne de cette notion résonne avec les personnages des fictions de notre corpus de sorte que les vivants qui sont enfermés dans le seuil se trouve sur la « surface de la base A B » tandis que les fantômes eux cherchent à isoler de cette surface une image unique dans laquelle toutes les « images individuelles » se trouveraient tout de même. Le problème réside donc dans le fait que personne ne se trouve en S, point de la perception capable de se concrétiser dans l'action. Tous les personnages s'axent uniquement sur l'acceptation d'une forme de chaos cognitif lié à la mise en réseau constante du passé rendu omniprésent dans les moments du quotidien et ainsi hégémonique par rapport au présent et à l'avenir. Ce dernier n'a d'ailleurs pas droit de cité dans l'espace diégétique puisque le retour d'un rapport constructif au futur est le signe final de la nécessité d'expulser le point de vue fantomatique et, de là, le fantastique hors du cadre. La famille Aso fait exactement cela lorsqu'elle se réunit autour de l'accouchement, bien que ce soit sans reconnaissance de cette sortie de cadre. En tant que coupure, la symbolique du cordon ombilical fonctionne tout à fait pour densifier le mouvement d'éloignement final de la caméra, pouvant même se confondre avec un geste de pudeur.

Cependant, les images répétées ne sont pas abolies du cadre dès lors que le fantôme se place en retrait de ce pourquoi son point de vue s'était glissé dans le réel. La présence sonore de ces répétitions empêche une sortie de cadre directe. Cela se normalise de la même manière que le visionnage ultime d'*After Life*. Il y a en fait deux étapes qui permettent au fantôme de sortir du cadre une fois son rôle accompli. D'abord il sélectionne et ensuite il se réapproprie le contrôle physique sur ce souvenir. Lorsque la caméra repasse devant l'atelier d'encre de la famille Aso à la fin de *Shara*, il n'est pas question de se recentrer sur les enfants en train de jouer mais d'ouvrir complètement la spirale mémorielle qui enferme le fantôme dans un

[66] Henri Bergson, « L'idée générale et la mémoire », *op. cit.*, p. 180.

démultiplication d'images significatives finalement perdue dans des flous ou des absences. Cela reviendrait peut-être à couper à une bobine quelques photogrammes déjà répétés pour coller à leur place des images similaires mais légèrement décalées. La comparaison est par ailleurs vraie pour *After Life* même si cela va un peu plus loin, jusqu'à remplacer la bobine entière par ces nouvelles images en décalage. Ce décalage des images répétées par la volonté explicite du fantôme est à la source de l'inscription du fantastique dans les processus mnésiques à l'œuvre. Il a un effet tout à fait similaire à celui produit par les images composites créées dans la montagne de *Vers l'autre rive* quand une existence fantomatique sent sa présence mortellement menacée. Les superpositions des images mentales dans la mémoire des fantômes sont sûrement similaires à ce que voit alors le spectateur : certes le réel est présent mais il se trouve caché et flouté par des superpositions qui s'affranchissent de la répétition. En variant les détails à partir d'une base cyclique inébranlable, le point de vue du fantôme peut tordre les règles de l'enfermement répétitif pour légèrement décaler les points par lesquels passe normalement le cercle. Cela crée un effet de spirale qui place les fantômes dans une autre position que celle de doubles négatifs des vivants. La spirale donne l'effet de la répétition mais il y a une variation spatiale qui ouvre les horizons de l'individualité à des êtres qui avaient été rappelés ou maintenus dans le cadre sans que cela soit expressément leur volonté.

5. 2. Comment clore la fenêtre du point de vue ?

Les fantômes sont amenés à disparaître. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ils intègrent la fiction et portent leur regard sur les personnages présents dans le cadre. Néanmoins, la question qui met en tension les films du corpus repose sur cette sortie du cadre et ses modalités. Nous avons vu que, parfois, une sortie momentanée du cadre est essentielle à la construction du point de vue du fantôme. Mais la sortie définitive, elle, réclame une intense concentration des moments de reconnaissance du point de vue fantomatique.

Le fantôme familial des Aso, une fois sa mémoire condensée dans un dernier retour à Nara, s'envole non pas hors du cadre mais avec lui. Une sortie bien différente de celles de *Vers l'autre rive* et *After Life* qui proposent de rester avec ceux qui demeurent dans le cadre. Mais cette différence première n'est pas en fait déterminante car tous les départs des fantômes closent en réalité la fiction. Cela se trouve seulement être moins définitif dans les films de Kiyoshi Kurosawa et Hirokazu Kore-eda. Les formes de la condensation des mémoires fantomatiques varient dans les films du corpus : spirale ascendante pour Kei, passages répétés en certains lieux pour Yūsuke, création visuelle et projection pour les remémorants d'*After Life*. Toutefois, la

volonté est la même de revenir une dernière fois. La fiction accompagne ce dernier retour. Mais qu'est-ce qui explique qu'à un moment, les fantômes trouvent le point conclusif de leur voyage ? Pourquoi sortir du film à ce moment et non à un autre ? L'explication de cela ne peut évidemment reposer sur une recherche de justesse qui serait trop arbitraire. La raison pour laquelle le fantôme peut quitter le cadre est toujours liée à une reconnaissance de la fin de sa quête, selon des termes qui avaient déjà été posés et qui se sont confirmés au cours de la fiction. Les remémorants d'*After Life* choisissent, tournent et visionnent leur souvenir comme on le leur avait expliqué dans une des premières séquences du film. Kei est poussé hors du cadre par la réapparition de son corps physique et la conclusion de l'intervalle religieux ouvert par l'*O-bon*. Yūsuke accompagne sa femme dans un voyage qui se transforme rapidement en odyssée formatrice pour cette dernière : une fois que Mizuki comprend que Yūsuke doit la quitter définitivement, ce dernier n'a plus de raison de se maintenir dans le cadre. Le processus semble différer en des points clefs de l'intrigue. Le fantôme est reconnu de prime abord dans *After Life* et *Vers l'autre rive*, tandis qu'il est deviné dans *Shara*. Le dialogue lui-même est important dans la reconnaissance du fantôme et le film qui assume le discours le moins équivoque à cet égard est sans doute *After Life*. Cependant, il demeure des dénominateurs communs aux trois films et ces derniers se révèlent d'autant plus frontalement que le fantôme est sur le point de disparaître définitivement. La possibilité de maintien dans le cadre est chaque fois contredite par l'apparition d'une importante volonté de transition formulé par l'un ou l'autre des personnages. Dans le film de Kiyoshi Kurosawa, la séquence médiane qui exclut tout à fait Yūsuke du film agit ainsi. Dans les deux autres films, cela se formule plus tardivement, lors d'échanges qui refusent d'intégrer dans leur économie une forme d'être fantomatique. Dans *Shara*, la discussion entre Shun et son amie Yu sur les marches d'un temple met à distance la caméra telle qu'elle semble habitée par le fantôme d'un frère jumeau. La scène en question paraît chercher le passage de relai entre le fantôme accompagnant Shun depuis le début de la fiction et sa prise d'indépendance vis-à-vis de cet être, matérialisée par l'approfondissement d'une relation intime avec une autre personne.

Fig. 19. Yu et Shun semblent ne pas pouvoir être tout de suite approchés par la caméra hantée (*Shara*, Noami Kawase, 2003)

Dans les trois films du corpus, le regard fantomatique finit par se confondre avec la machine et la caméra est donc à la fois un relai pour le corps du fantôme menacé et une de ses parties. Bien sûr, en allant en ce sens, il serait aisé de considérer une identité entre la conclusion du film et la fermeture du point de vue. Et il est vrai que l'un est seulement précédé de l'autre de peu dans les cas d'*After Life* et *Vers l'autre rive*. *Shara* fait pour sa part le choix de rendre indéfinies la séparation entre clôture de la fiction et générique, comme si le fantôme pouvait encore maintenir son point de vue par-delà l'objet filmique. Mais, si c'était le cas, les films seraient à analyser *a posteriori* comme des exercices de styles en *point of view*, ce qu'ils ne sont pas. Il serait en effet plus juste d'analyser cette conjonction entre machine et point de vue à l'aune des analyses faites sur les points de jonction entre le machinique, l'étrange et leur propension à répliquer dans l'art certaines tensions existentielles prégnantes[67]. La distance qu'impose l'œil de la caméra tel que nous l'identifions à l'œil fantomatique entraine nécessairement une résurgence de l'étrange. Néanmoins, l'inquiétante étrangeté qui est alors ressentie ne se pose pas en menace des êtres vivants ou de l'intégrité du spectateur. La machine cinématographique est rendue presque humaine par cette prise en charge par un point de vue qui n'existe que via son désir d'humanité. L'aporie entre le désir fantomatique et sa réalisation possible seulement par la vue et l'ouïe rend d'autant plus importants les moments de la fiction où des personnages se touchent, cuisinent, traversent des paysages et des saisons qui laissent

[67] Nous suivrons sur ce terrain les propos de Walter Benjamin sur le machinique comme élément générateur de choc, ce qui reporterait dans l'art la dangerosité croissante de la vie moderne (Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 309) et l'analyse de ces propos faite par Jean-Pierre Sirois-Trahan dans l'article « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques », *Cinémas*, n° 18, printemps 2018, p. 193-214.

deviner une odeur ou bien une chaleur. Il apparaît finalement que les fantômes qui regardent les vivants permettent d'éloigner de leur quotidien le facteur choquant du film tel que l'identifie Walter Benjamin[68]. Dans les trois films du corpus, les moments de confrontations ne sont jamais du fait des vivants mais toujours de celui des disparus ou des revenants. Le quotidien ne saurait être plus paisible, comme cela se concrétise dans *Shara* après l'accouchement de Mme Aso, dans *After Life* après le départ de Mochizuki et dans *Vers l'autre rive* chaque fois que le sentiment d'absence cesse d'être omniprésent dans la vie des protagonistes. En déplaçant et en absorbant le choc de l'étrange dans la frontière du point de vue, les films permettent aux personnages vivants de ne pas être confrontés à des problèmes périphériques, sans liens avec leur deuil. La sortie du cadre des fantômes pourrait par conséquent être une prise en charge des menaces qui pèsent sur le quotidien serein pour les sortir avec lui de la vie des personnages présentés.

Shara présente cela de manière peu équivoque en faisant des suites de l'accouchement le moment opportun de l'envol du fantôme. Le soulagement et l'adrénaline qui se manifestent à la fin de cette scène ouvrent une continuité pour l'histoire en dehors de la fiction présentée dans le film. La dissociation du point de vue fantomatique vis-à-vis de l'histoire familiale a lieu à ce moment car les possibilités de conflits ou de tension sont fortement renvoyées hors du cadre par l'arrivée d'un enfant et donc un nouveau début pour la famille Aso. Il n'est plus alors question de reconstruction ou de mise au point sur le deuil et la disparition de Kei mais d'une renaissance étendue à toute la famille comme l'explique Orlando Betancor :

> La naissance du nouvel enfant suppose pour la famille la suite de la rédemption et la guérison des blessures du passé. À travers ce récit, d'une certaine manière, Shun naît de nouveau comme cet enfant qui entre dans le monde, dépassant définitivement la perte de son frère, tandis que ses larmes inondent son visage à la vue du bébé[69].

La boucle narrative sur laquelle se construit *Shara* se noue finalement autour du personnage de Reiko Aso entourée de tous les protagonistes et enfin présente et montrée dans son espace domestique. Rentrée chez elle, la mère de famille peut enfin réaliser la démarche qu'elle était la seule à mettre en mots : reconnaître la mort de Kei et faire le deuil de cet enfant. La naissance

---

[68] Walter Benjamin, *Œuvres* I, *op. cit.*

[69] Orlando Betancor Martel, « El ciclo eterno de la vida, en el film *Sharasojyu* (*Shara*) de la directora Naomi Kawase », *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del Pais Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria*, n° 3, 2013, p. 114.

finale n'est donc pas un remplacement mais un accompagnement qui conduit le fantôme de Kei à se libérer des chaînes de répétitions qui l'attachaient à la fabrique familiale. De plus, la séquence a été explicitement voulue documentaire par la réalisatrice[70] qui reconnaît dans le réalisme avec lequel l'accouchement est filmé une nécessité pour sa fiction.

[70] *Ibid*.

Chapitre 6. Exister pour et par le regard.

Les films du corpus présentent tous des personnages fantomatiques qui ont un statut d'accompagnant. Leur individualité autant que l'expression de leur personnalité sont soumises à un rapport à l'autre omniprésent qui agit comme étalon de la force de ces présences. Quand le personnage vivant n'a plus besoin de cette présence fantomatique agissant comme lien avec un passé qu'il serait douloureux d'oublier, le fantôme perd sa prise sur le réel. L'acuité de ses sens restitués dans l'image cinématographique faiblit. Les films du corpus jouent de la perception fantomatique et du cadre documentaire pour mettre en place une stratégie visuelle qui établit sans détour les rapports de force entre les personnages. Ceux-ci s'articulent principalement entre le cadre hanté et le plan habité, soumettant le premier à l'inéluctabilité de son absorption par le second, incarné et donc apte à prendre le dessus sur une entité plus spectrale que physique.

6. 1. Le spectre visuel blanc ou la fragilité des corps absents…

En se projetant dans le monde des vivants via le point de vue, les fantômes mettent en danger leur intégrité. Leur disparition étant l'enjeu de la fiction, il arrive souvent que les corps fantomatiques soient menacés tout aussi frontalement que leur prise en charge du point de vue. Nous voulons ici différencier clairement la menace physique qui pèse sur le fantôme alors que nous avons déjà évoqué la menace plus clairement morale qui les pousse parfois à abandonner le contrôle qu'ils ont pu acquérir sur le point de vue.

Incarné physiquement par un acteur ou une machine, le fantôme et ce qui s'y rapporte ne sont pas des forces qui vont de soi. C'est ce qui concerne plus spécifiquement le point de vue. Mais au sein de l'image elle-même, en dehors des rapports de force qui ont pour but l'occupation du point de vue, le fantôme n'est pas épargné dans sa chair. Les cas de *Vers l'autre rive* et *Afetr Life* sont explicites à ce sujet, du moins en ce qui concerne les fantômes secondaires du récit. *Shara* est sans nul doute plus subtil dans son approche puisqu'elle a pour pierre angulaire la projection implicite du corps de Kei dans celui de son jumeau tandis que son individualité psychique se trouve dans l'œil de la caméra. Les espaces filmés sont occupés par les corps vivants sans que cela pose problème. Le statut documentaire de la caméra tend par

ailleurs à les rendre centraux, cherchant dans leur image les traces d'un quotidien à opposer à l'intrusion fantastique. Le corps fantomatique est quant à lui bien moins stable dans le cadre. Contrairement à l'analyse que donne Diane Arnaud des *kaidan eiga* contemporains, les fantômes du corpus ne jouissent pas d'un « pouvoir ubiquitaire, tel celui que possède la femme fantôme dans *Loft*, réapparaissant quasi instantanément d'une pièce intérieure à la baie vitrée[71] ». Au contraire, la construction des scènes et les mouvements de caméra confèrent ce pouvoir aux vivants. Ce sont eux et surtout elles qui peuvent se trouver à la fois dans le monde d'un réel rationalisable et dans l'entre-deux fantastique des fantômes. Chez les différentes personnes qu'elle rencontre, Mizuki est chaque fois l'élément stable entre une première image désertée par le fantôme et une réitération de cette image, décadrée et visiblement hantée. Le seul fantôme qui semble jouir d'un tel ascendant sur l'image dans le film de Kurosawa, c'est le père de Mizuki. Lors de leur échange aux alentours de la grotte mystique supposée connecter le monde des morts et celui des vivants, le traitement du champ/contre-champ pendant cette rencontre joue avec des raccords légèrement en décalage et l'étrangeté qui en émane s'en trouve décuplée. Mais les plans rapprochés ou le costume du fantôme paternels sont d'autres éléments qui mettent en exergue le statut plus serein de l'être qui interagit avec Mizuki.

Fig. 20 La grotte mystique et le père de Mizuki (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015)

Il se démarque des fantômes précédents en ce que son retour dans le monde des vivants ne lui a pas été imposé. De tous les fantômes du corpus, le père de Mizuki, revenu pour mettre en

[71] Diane Arnaud, art. cité, p. 134.

garde sa fille, est le seul dont la volonté soit l'unique moteur du retour en arrière. De plus, ce retour n'est pas tout à fait acté comme tel mais bien plutôt traité comme un détour anodin, une visite informelle à sa fille qui se trouve être dans un lieu qui facilite la traversée.

Les autres fantômes ne jouissent pas de tels moments pour faire valoir leur volonté au sein du plan. Nous l'avons déjà vu, c'est Mizuki qui agit comme la cheffe d'orchestre des apparitions et disparitions dans *Vers l'autre rive*. Dans *After Life*, l'administration du centre n'est à aucun moment frontalement justifiée car il s'agit avant tout de faire les choses dans les règles, aussi arbitraires que celles qui régissaient le monde des vivants. La genèse du projet de Kore-eda justifie en partie cette absence de justification du cadre narratif mais elle repose aussi sur un constat de la fragilité des forces régissant la vie, sujet déjà mis en scène par le réalisateur dans son premier long métrage de fiction (*Maborosi*, 1995). Les personnages d'*After Life* semblent des approfondissements de ce qu'était le personnage principal de *Maborosi*, une jeune femme qui perd subitement son mari et se trouve, quelques années plus tard, mise face à la vanité de ses efforts de transition. Mochizuki en particulier est un personnage qui a la même manière d'évoluer dans l'espace fictionnel, détaché de ce qui l'entoure du moins en ce qui concerne son paraître. Et soudain, au détour d'une prise de conscience que la caméra n'isole à aucun moment comme un processus fondamental, il prend la décision de mettre fin à son existence fantomatique et de passer dans l'au-delà. Mais l'arbitraire du cadre narratif est aussi à interpréter à l'aune de questions existentielles qui constituent la trame du film. Que subsiste-t-il d'une existence lorsque sa conclusion approche ? Pourquoi l'arbitraire de la vie et de la mort ne serait-il pas transposable jusque dans la transition de l'une à l'autre ? Aussi artificielle qu'elle puisse paraitre, la consigne que reçoivent les arrivants et arrivantes amorce une désopacification des corps qui s'accentue au fur et à mesure que les contours des courts métrages personnels s'affinent. Mais cela contribue surtout à faire des fantômes des êtres déterminés, enfermés dans d'étranges scènes alliant l'impersonnelle froideur du devoir administratif et la chaleur personnelle propre à l'évocation de souvenirs importants. Les fantômes qui ne parviennent pas à trouver d'autres temps d'existence écranique sont paradoxalement ceux qui sont le plus étrangers à la sincérité qui leur est demandée. Alors que la première catégorie de fantôme disparaît au fur et à mesure, certes symboliquement, les fantômes qui occupent des espaces plus variés que la salle d'entretien se trouvent floutés par leur propre effacement derrière des anecdotes, des détours, des tergiversations. Les personnages qui correspondent à cette catégorie de remémorants sont un homme libidineux, une travailleuse du sexe honteuse de son âge, un jeune homme apathique qui joue de son impertinence, la jeune

fille qui choisit une journée à Disney par effet de mode et, bien sûr, M. Watanabe qui n'a apparemment jamais vraiment regardé le monde qui l'entourait.

Chaque fois qu'un de ces cinq fantômes est présent hors de la salle des entretiens, la luminosité des plans est plus importante et signale la possibilité de disparition des corps face à la surexposition.

Fig. 21. M. Watanabe dans sa chambre, à contre-jour (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Cette lumière est par la suite rappelée à l'esprit du spectateur ou de la spectatrice lorsque le moment est venu pour les fantômes de visionner le film de leur souvenir. La lumière de la projection cinématographique fait alors appel à tout un imaginaire de la mort et une réalité neurologique qui signale la disparition par un faisceau lumineux[72]. La lumière et le blanc sont des signes de la volonté de disparition des personnages. Mais leur présence dans le cadre est normalement régie par des règles qui sont celles du centre d'accueil lui-même : le moment de la lumière et du blanc sera le moment du visionnement final. Les personnes qui ne se plient pas à ce cadre pour une raison quelconque se trouvent donc confrontées plus tôt à la réalité physique de cette traversée à venir. En fait, les cinq fantômes que nous avons identifiés sont menacés d'assimilation au groupe des accueillants, groupe de personnes dont les corps sont paradoxalement moins présents puisque comme fatigués par un séjour prolongé dans un espace frontière. La fragilité des corps d'accueillants est par ailleurs liée au fait qu'ils ne font qu'accompagner d'autres personnes dans un processus qu'ils et elle n'ont pas cherché à mener

[72] Laurent Vachaud retrace dans son analyse du film de Peter Weir (1993) les expériences sensorielles qui imprègnent la vie de Max (Jeff Bridges), rescapé d'un crash aérien. L'article oppose clairement le caractère viscéral du vacillement du personnage vers le monde des morts au début du film à sa suite, moins juste dans son traitement d'un individu ayant eu une *near-death experience* (« *État second* : l'angoisse du miraculé », *Positif*, Paris, n° 399, mai 1994, p. 39-40).
Voir aussi Kevin R. Nelson, « Near-death experience: arising from the borderlands of consciousness in crisis », *Annals of the New-York Academy of Sciences*, n° 1330, novembre 2014, p. 111-119.

à son terme. Lorsque ces corps sont mis face aux personnes de passage dans le centre, les mots se répètent, la routine les enferme… Et lorsqu'il s'agit de travailler plus avant avec les personnes susceptibles de ne pas choisir à temps, l'empathie mise en place dans les scènes montre bien une volonté de souligner l'indésir suscité par le quotidien des accueillants, celui aussi de leur regard sur leurs intimités. La lumière, si elle est trop présente, a quelque chose de repoussant car elle donne à deviner le caractère littéralement brumeux de la vie dans ce centre. Mais, ponctuelle, elle est aussi la conclusion d'un état transitionnelle et l'ouverture à un ailleurs total. Cependant, *After Life* est peuplé de personnages en errance qui ne peuvent pas se décider rapidement ou facilement sur un souvenir à recréer. Face à eux, les personnages qui s'intègrent aisément au cadre du centre et à ses règles établies semblent plus solidement ancrés dans leur propre corps.

Naomi Kawase traite la lumière d'une manière similaire puisque la séquence d'entrée dans la fiction signale déjà le passé et la hantise fantomatique par un jeu de surexposition et un contre-jour qui avale littéralement les corps infantiles. Toutefois, contrairement à d'autres fantômes, Kei n'a pas de corps extérieur autre que celui de la machine cinématographique. Il est assez littéralement un faisceau de conscience qui se reflète dans des miroirs, des tableaux et surtout le corps de son frère jumeau. En tant qu'individualité fantomatique, Kei est perdu entre la caméra, le point de vue qui est le sien, et la projection de sa corporéité dans celle de Shun. Ce qui soutient le sentiment d'une présence fantomatique diffuse plutôt que ponctuelle ou incarnée[73]. Ainsi effacé du cadre représentationnel du film, le fantôme ne peut que s'imprégner de l'environnement dans lequel il se projette sans y laisser de trace. En tant qu'entité mémorielle, Kei est légèrement à part dans le corpus que nous étudions. Mais il se trouve aussi qu'il est une exagération de certains traits que portent les autres fantômes qui nous intéressent. Si la disparition qui menace les fantômes à plusieurs stades de réalisation, la limitation physique extrême de Kei serait le dernier de ces stades. Des fantômes que nous étudions, il a plutôt le statut d'un spectre, si le terme est pris au sens premier qui le circonscrit à la nature lumineuse et inconsistante de l'ectoplasme : une « émanation visible produite par un médium, se matérialisant en formes diverses[74]. »

[73] Antoine Thirion, « Capitale fantôme », art. cité, p. 20.
[74] Définition donnée par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).
[https://www.cnrtl.fr/definition/ectoplasme/substantif] consulté pour la dernière fois le 12/03/2021.

6. 2. … face à la densité absorbante des corps vivants.

Les corps des êtres vivants sont quant à eux régis par des règles bien différentes qui ont un rôle clef dans la mise en place des rapports de force au sein des fictions. Il n'est pas question de parler d'aspect spectral en ce qui les concerne et nous avons établi que ces corps sont les invocateurs des fantômes aussi bien que leurs ancres dans la réalité des vivants. Ce rapport initialement problématisé dans chacun des trois films octroie des caractéristiques denses et finalement absorbantes à ces corps dont l'intégrité va de soi.

De prime abord et bien que le fantôme de Kei soit celui qui a le plus un aspect spectral dans son « rapport au monde », les membres de la famille Aso ne présentent pas des corps assurés dans leur environnement. Nara ne différencie pas les consciences qu'elle égare au coin d'une rue ou dans une allée surgie de nulle part. Les corps vivants de *Shara* doivent eux aussi évoluer dans la diégèse pour acquérir un statut moins précaire et rendre plus opaque leur présence à l'écran. Ce que les personnages de Naomi Kawase doivent retrouver, c'est l'affect tel qu'en parle Raymond Bellour dans son analyse du premier long métrage de la réalisatrice, *Suzaku* (*Moe no Suzaku*, 1997)[75]. Chacun des membres de la famille est dépeint dans un certain détachement vis-à-vis de l'intimité familiale ou de la reconnaissance des souffrances de chacun. Les images qui donnent à voir la vie quotidienne des Aso doublent souvent le corps de l'acteur d'une matérialité plus concrète et stoïque, un pan de bois ou un mur. L'architecture de la maison ne permet jamais de considérer la possibilité d'un échange à égalité puisque, outre les séparations physiques des pièces, les différences semblent aussi insurmontables en ce qui concerne le niveau oculaire des personnages. À un moment par exemple, le père reçoit un invité important pour discuter de l'organisation du Basara. Sa femme apporte de quoi grignoter mais elle signale aussi son besoin d'échange sur la situation familiale, les plaies qui ont été récemment rouvertes et l'enfermement plus perceptible de leur fils. Certes, la situation ne s'y prête pas ; la scène n'est pas propice à une intimité quelle qu'elle soit puisqu'un invité est présent. Mais cet échange est avant tout mis en échec par la position des personnages. Le père est assis, en train de boire. À sa gauche, l'invité qui fait figure d'autorité l'accompagne. Face à lui, sa femme est debout, presque déjà sortie de la pièce. Ainsi ancrés dans leur position autoritaire et sérieuse, les deux hommes forment un réel bloc physique face à la présence d'un

[75] Raymond Bellour, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P. O. L., Paris, 2009, p. 235.

corps féminin qui est non seulement serviable par défaut mais qui, à cet instant précis, est aussi sur le départ.

Fig. 22. Le couple Aso n'existe pas sur le même plan géographique lorsque Kei est mentionné (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

Mais cet échange silencieux qui mesure les rapports de force de la famille (du moins dans sa représentation sociale face à un étranger) sert aussi à mettre à l'écart le fantôme de Kei. La scène est étrangement prise en charge par le point de vue du fantôme et son évocation dans le sous-texte du dialogue renforce sa présence. Cependant, l'échange lui-même repousse l'idée de Kei et sa prégnance vers le hors champ plutôt que dans la limite qui sépare ce dernier du champ occupé par les vivants. Ici, les vivants dont la corporéité est redoublée d'une matérialité qui fait bloc rejettent le fantôme hors de l'état qui le laisse se projeter sûrement dans le monde. Mais le plus souvent, ces réaffirmations corporelles des vivants visent à absorber dans leur vécu la conscience du fantôme.

C'est de cette manière que la famille Aso dans *Shara* retrouve une manière plus juste d'exprimer ses affects, à l'opposé de ce qu'avait provoqué la scène d'annonce du retour soudain du corps de Kei. Le deuil des personnages est de toute manière indissociable de la fin de la présence fantomatique. Quand le fantôme a un lien familial avec les vivants, il est intéressant de remarquer que la possible réconciliation des parties séparées par le deuil est soumise à un retour presque thérapeutique sur les sentiments qui n'ont pas été exprimés. Cependant, cela soutient activement les rapports conflictuels voire destructeurs entre entité fantomatique et corps tangible car la thérapie a bien plus une forme physique qu'orale. Les personnages de *Vers l'autre rive* et les quelques personnages d'*After Life* qui ont des circonstances similaires sont en constante recherche d'affirmation d'un lien intime nouveau, prenant en compte l'inévitable deuil. M. Watanabe est un personnage intéressant dans ce cas car contrairement à d'autres, une partie de son blocage pour le choix de son ultime souvenir est lié à ce qu'il n'a jamais conscientisé un deuil plus ancien : celui de son romantisme. Sa femme, fiancée de Mochizuki

duquel elle avait été séparée par la guerre, a toujours été dans sa vie plutôt un fantôme qu'un être de chair. Peut-être cela est-il lié au fait que les Watanabe se sont rencontrés lors d'un rendez-vous arrangé ou peut-être était-ce le résultat d'une omniprésence du deuil de cette dernière. Toujours est-il que M. Watanabe est incapable de se souvenir d'un moment heureux dans sa vie du simple fait que rien de son vivant ne lui semble digne d'être pleuré. Le film ne souligne d'ailleurs que ces scènes quotidiennes d'un couple qui vit sans se rencontrer même si un détour rapide vers l'activisme du jeune Watanabe dans les années 1960 met éloquemment en avant une certaine amertume concernant son optimisme passé. Finalement, le souvenir que se choisit M. Watanabe est une promesse qu'il n'a pas tenue. « Si bien que la dernière bobine qui tourne dans sa tête soit représentative de leur relation toute entière : un rendez-vous qui n'a jamais lieu et un sujet de conversation que seule Kyoko peut comprendre[76]. » Alors qu'à la fin de la semaine ce souvenir est rejoué puis visionné, le corps d'Ichiro Watanabe s'efface mais avec lui s'efface aussi le fantôme de sa femme qui, perdue entre les VHS de sa vie conjugale et celle de son ultime souvenir, se trouve finalement fixée dans une dernière image que gardera son mari. Néanmoins, il ne s'agit pas d'y voir un enfermement définitif de ce couple dans un dynamique d'incompréhension ou de négligence. Le choix de M. Watanabe est surtout un hommage à la personnalité de sa femme qui était une férue de cinéma ; et à leur relation, si imparfaite fut-elle, résumée dans un moment de reconnaissance des envies de l'autre. En somme, une réconciliation *a posteriori* qui permet à Watanabe d'emporter avec lui les derniers restes fantomatiques de sa femme.

L'exemple des Watanabe souligne la manière dont les fantômes du corpus ont un rapport double à la matérialité du souvenir. Lorsque ce dernier est exploré, mis en forme et saisi par un point de vue qui le rend intime, le fantôme prospère dans son état intermédiaire. Mais dès que se profile une possible clôture du temps de la réminiscence, le fantôme est bien plus menacé par la matérialité qui l'entoure et qui jusqu'alors aidait à reconstituer le passé. C'est à partir du moment ou les cassettes vidéo prennent le relai dans la quête de M. Watanabe que le souvenir perd en importance symbolique. De plus, cette perte entraîne un amenuisement de la confiance du personnage en sa propre individualité. De telles occurrences se retrouvent dans *Shara* et *Vers l'autre rive*. Dans le premier, le corps de Shun qui porte en fait l'individualité de Kei s'affirme de plus en plus comme entité séparée. L'adolescent qui revit la disparition de son

[76] « So that the final reel playing in his head is one that is emblematic of their entire relationship: a planned visit that never takes place and a topic of conversation only Kyoko can understand. » (traduction personnelle), Jonathan Elli, « Reviews: *After Life* », *Film Quarterly*, n° 57, automne 2003, p. 34.

frère jumeau d'une manière plus frontale développe par la suite ses relations personnelles qu'elles soient familiales ou amoureuses. Face à ce corps qui lui échappe pour se porter vers d'autres personnes, le fantôme de Kei ne peut plus habiter le corps de Shun par le biais d'une présence projetée dans un relai sans profondeur intime. En effet, Shun est lui-même quelque peu spectral au début de la fiction. La caméra de Naomi Kawase portée par Kei ne parvient qu'à apercevoir des silhouettes de Shun, caché dans sa chambre ou dissimulé derrière une porte coulissante. Comme virevoltant au début de la fiction[77], la caméra trouve un point focal dans la vie personnelle de Shun qui perd petit à petit de son caractère unidimensionnel. Après la courte confrontation avec son mari, Reiko Aso est quant à elle renvoyée à ses domaines de prédilections qui sont limités à certains espaces de la maison. Plus spécifiquement, l'espace réservé à Reiko est un espace à la fois éloigné de la maison et vital à celle-ci, le jardin. Reiko semble toujours très consciente de ses évolutions dans l'espace domestique et, en effet, chacune de ses interventions dans les dynamiques familiales met en péril la présence de Kei car elles impriment généralement une autre dynamique à la caméra. Souvent, c'est le champ / contre-champ de la confrontation dialogique. Dès que le plan contient deux ou trois personnes, la présence de Kei s'estompe au profit du développement interpersonnel des membres de sa famille. Dans la scène de l'annonce de la découverte de son corps par exemple, la famille Aso est au complet. Un intrus, venu annoncer la nouvelle, se trouve là. Certes l'annonce et son effet dévastateur sont des concessions de pouvoir à la présence fantomatique : voilà ce que peut causer le disparu. Néanmoins, la possibilité de disparition est d'autant plus imposante que le véritable deuil est amorcé. La caméra qui seconde le regard de Kei ne sait alors pas où se poser ou si elle doit s'approcher ou s'éloigner.

Par la présence de leur point de vue et son ascendant sur le cadre visuel, les présences fantomatiques peuvent se reporter dans le réel des vivants. Mais cela les reconduit sans cesse aux limites de ce cadre pour finalement leur ouvrir une voie de sortie. S'il ne s'agit pas de mettre en scène un rejet du fantôme par les vivants qui en gardent une mémoire trop vive (voire traumatique), la disparition demeure le signe de la fin de la quête mnésique. Lorsque la mémoire du fantôme approche de sa fermeture finale sur elle-même, le point de vue du fantôme subit des forces trop importantes qui le poussent vers la sortie. Cette redéfinition des dynamiques relationnelles au sein du cadre cinématographique est aussi un indice de l'aboutissement de la

[77] C'est le terme employé par Gustavo Noriega, dans « *Shara* », *El Amante Cine*, n° 200, janvier 2009, p. 36. Nous retrouvons cette idée de légèreté de la caméra dans l'article d'Adrian Martin, « Cierto rincón oscuro del cine moderno », *El Amante Cine*, n° 197, octobre 2008, p. 8-11.

quête d’affirmation des vivants, pendant thérapeutique de la recherche mémorielle des fantômes.

Partie III. Espaces de superposition des expériences visuelles et portes de sortie

Le point de vue du fantôme est toujours en voie de disparition. Mais l'actualisation de cet effacement n'en est pas moins régulée par des éléments de la diégèse. Les conditions de la sortie de cadre du fantôme sont clairement identifiables du fait que son maintien dans celui-ci au cours de la fiction n'est pas linéaire.

Les fantômes en général « jou[ent] de toutes les figures du seuil qui permettent de créer une transition souple entre l'apparition et la disparition, la transparence et l'opacité : portes, fenêtres, voilages, plage[78]. » Néanmoins, en choisissant de s'installer dans le point de vue, ces allers-retours l'enferment en fait dans la surface de séparation entre extérieur et intérieur, champ et hors-champ. Or les relations avec les vivants s'estompent, que ce soit parce que les indices visuels signalent un éloignement ou parce que les évolutions psychiques sous-entendues ne laissent plus de place à cet omnipotente intervention du passé dans le quotidien. Les sorties de cadre des fantômes ne se font pas à un moment isolé de la fiction et agissent rarement comme des indices conclusifs. Lorsque le fantôme s'affranchit de son lien avec les vivants, il déserte le cadre de manière univoque dans *After Life* et *Vers l'autre rive*. Dans *Shara*, le cadre est un relai laissé à la famille Aso et dédoublé par la continuité du point de vue. Nous étudierons comment cette redéfinition des rapports de force appliqués au cadre conduit le fantôme vers la sortie et rend aux vivants un cadre délaissé des expressions omniprésentes du passé. Les films du corpus étudié désamorcent tous le moment de la disparition : aucune fuite, aucun retournement de situation et surtout pas d'exceptionnalisme mettant en avant un fantôme plus qu'un autre. Les images de la disparition sont de « petites formes »[79], des moments d'action souvent subis par les personnages qui révèlent et densifient leur situation. Et entre deux temps d'action, le fantôme a soudain déserté le cadre ou s'est réapproprié totalement l'action en s'émancipant de sa situation initiale. Le processus lent qui fait sortir le fantôme du cadre s'axe sur cette dichotomie situation-action mais la manière dont la diégèse est construite en cycle empêche de facilement trouver une sortie de cadre.

Nous nous attarderons dans cette dernière partie sur la manière dont la sortie du cadre visuel infléchit la tendance circulaire du cadre narratif et consolide finalement l'efficacité de l'occupation du point de vue par le fantôme. C'est finalement en tordant visuellement le

[78] Clélia et Éric Zernik, *op. cit.*, p. 52.
[79] Gilles Deleuze, « L'image action : la petite forme », *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 220

quotidien que le fantôme se libère enfin des entraves imposées par un réel en élargissement constant du fait de la brèche ouverte par le fantastique.

Chapitre 7. Guider le regard vers le hors-champ, l'exorciser du cadre.

Alors que les mémoires fantomatiques se condensent pour laisser les traces d'un souvenir, les mémoires des vivants elles trouvent des portes de sortie vers un retour à une certaine linéarité temporelle ou vers un temps cyclique inaltéré dans le cas des travailleurs du centre des limbes d'*After Life*. Mais ces sorties ne sont pas aisément mises en place sans laisser entrevoir une possibilité renouvelée de conflit entre défunts et vivants. Les fantômes qui se dirigent hors du cadre sont souvent encore attachés aux psychés avec lesquelles ils ont interagi durant le temps de leur retour. Le deuil est certes en voie de finalisation mais le processus lui-même peut faire subir quelques secousses menaçantes au cadre. C'est pour éviter cela que les interactions interpersonnelles principalement structurées par le dialogue se trouvent parfois relayées par des implicites variables, tels que les regards, les expressions faciales ou même le mouvement de la caméra lui-même. Il s'opère alors une dissociation essentielle dans ce processus précédemment entrepris à la fois par les défunts et par les vivants. D'un côté, la présence des fantômes ne cesse de s'estomper, les forçant à accélérer leur deuil intime d'un statut intermédiaire. De l'autre, les vivants se voient souvent offrir la possibilité de continuer le processus de deuil en dehors des limites imposées par la diégèse, si ce dernier subit une redéfinition l'excluant définitivement de la morbidité qui le caractérisait en premier lieu. Parallèlement, les vivants acquièrent une nouvelle fonction d'exorcistes des fantômes là où ils étaient auparavant leurs invocateurs. D'avoir été guidés par les fantômes, ils deviennent à leur tour guides des fantômes, les accompagnant vers le hors-champ et la sortie du cadre pour retrouver dans leur quotidien un rapport à la mort assaini par l'irruption fantastique.

7. 1. Nouveaux rituels visuels et sonores.

Le devenir du fantôme est inexistant. Dès lors que le fantôme se projette dans le futur, il doit s'attacher à un être vivant qui porte les traces mnésiques de cette existence passée. Il peut

s'agir d'une malédiction comme le canon qu'a longtemps imposé le drame d'Oiwa au Japon[80]. Mais les objets qui réveillent la mémoire d'un défunt fonctionnent aussi comme supports des traces laissées par la malignité des défunts floués. Assez littéralement d'ailleurs dans le cas de Sadako ou dans les jouets qui accompagnent l'évolution du couple Warren dans la saga produite par James Wan[81]. Toujours est-il que si un objet ou un être persistant dans le cadre évoque vivement le souvenir du fantôme, la présence fantomatique pourra se maintenir dans le hors-champ, souvent de manière menaçante. Il faut donc que les protagonistes détruisent tout ce qui pourrait leur rappeler le défunt, que ce soit un objet concret ou, plus difficilement, un attachement psychologique trop fort.

Il n'est évidemment pas question de faire un deuil complet qui conduirait à l'oubli total de la personne disparue. Le deuil recherché par les vivants et leur fantôme consiste plutôt à affirmer le présent face au trop plein émotionnel qui rattache la quasi-totalité des personnages fictionnels au passé. Par exemple, avant que Yūsuke ne refasse son apparition dans le foyer de Mizuki, le spectateur comprend que le quotidien de la jeune veuve est vidé de sens lorsqu'il la voit pour la première fois se couper du monde des adultes dans lequel elle ne cherche plus à affirmer une personnalité. Mizuki va avec le courant et c'est d'ailleurs ce qui rend possible la folle entreprise d'un voyage soudain. Paradoxalement, tous les personnages du corpus qui interagissent avec les fantômes se laissent guider par eux. La caméra de Naomi Kawase regarde où elle le souhaite et qui elle souhaite dans l'univers familial censuré, murmuré qui est le sien. La famille Aso ne décide de rien au début de la fiction. Elle ne dirige par le théâtre familial. Le fils est une ombre passive dans l'arrière-plan quand il n'est pas l'accompagnateur effacé de la jeune Yu montée sur le vélo que pédale Shun. La mère laisse son rôle topique de cuisinière et d'hôte à la tante de Yu, sa voisine tenancière d'une auberge. Et le père qui est censé diriger la réunion sur le festival du Basara qui se tient chez lui apparaît principalement au second plan parmi toutes ces personnes en discussion. Tous les espaces sociaux ou physiques normalement occupés par les membres de la famille sont laissés à d'autre dans un cadre visuel où il est d'abord difficile de retrouver les personnages principaux. La caméra, elle, est par contraste bien plus concrètement habitée. En effet, elle choisit rapidement ce qui présente un intérêt, les personnages comme les lieux, et ce contraste contribue à l'identification d'une conscience dans le hors-champ, aux commandes. Kore-eda Hirokazu ne présente pas une approche diamétralement opposée à cela puisque la séparation entre les remémorants et les accueillants

[80] Se référer à ce qui en est dit en introduction, p. 4.
[81] *Conjuring : les Dossiers Warren* (James Wan, 2013), *Conjuring 2 : le Cas Enfield*, (James Wan, 2016).

clairement établie dès les premiers plans joue d'un contraste semblable[82]. Toutefois, cette démarche présente un intérêt dans le cas particulier d'*After Life* justement parce que les personnes qui forment ces deux groupes séparés ont la possibilité de changer de statut. Dans les trois cas qui nous intéressent, la question centrale concerne la prise de contrôle du cadre et du plan par des individus dont les volontés étaient ignorées ou légèrement décentrées par rapport à la focale diégétique.

Les rituels qui avaient entraînés l'entrée du fantôme dans la cadre ou sa prise de pouvoir sur ce dernier doivent donc nécessairement être redéfinis voire disparaître. Ce qui n'est aisé pour aucun des fantômes que nous étudions puisque cela revient à disparaître une seconde fois. La sortie définitive du cadre passe donc par des moments qui donnent de nouvelles significations à des motifs qui étaient réservés aux entités spectrales. L'enjeu pour les vivants est de se ressaisir de certains gestes ou d'un moment particulièrement chargé émotionnellement. Dans cette optique, les danseurs du Basara de *Shara* et leurs cris viennent nier la communication familiale qui caractérise la famille Aso et qui s'opère sur le mode du murmure ou du silence. Les images de la pluie sont quant à elles le moyen final d'effacer des mémoire la canicule qui avait vu la disparition de Kei et l'assourdissant bruit des cigales qui l'accompagnait. Dans son ouvrage *L'attrait de la pluie*, Corinne Maury analyse ainsi le motif pluvial dans l'œuvre de Naomi Kawase :

> Dans le cinéma de Naomi Kawase, la pluie est ce corps du passage qui, par ses éclats d'eau, ravive la présence au monde des êtres. Ce rapport sensible au climat est caractéristique de la culture japonaise pour qui la nature n'est pas seulement une rationalité ordinaire. La pluie, comme le note Augustin Berque, « est bien autre chose qu'une précipitation d'eau (sa forme objective). Telle pluie ne tombe qu'en telle saison, voire à tel moment de la journée, parce qu'elle est inséparable de tout un monde de sensations, d'émotions, d'évocations dont l'enchaînement plus ou moins codifié l'enclave dans un certain paysage[83].

La pluie du Basara est une pluie sacrée qui se place ainsi au côté des actions rituelles qui rythment le film. Toutefois, de par son caractère accidentel, elle effectue un léger déplacement de la focale de l'individu vers la communauté. Le festival en lui-même aurait bien sûr pu avoir le même effet mais, étant profondément lié à la norme estivale des Aso, il n'offre pas un élargissement du cadre aussi sensible et définitif que l'accident pluvial accueilli dans

[82] Lars-Martin Sorensen, « Reality's Poetry: Kore-eda Hirokazu between Fact and Fiction », *Film Criticism*, n° 35, 2011, p. 23.
[83] Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côte Cinéma : Motifs », 2013, p. 74.

une joie communicative par la communauté. Le regard caméra de Yu ne vaut pas isolation de son expérience personnelle ou intérêt particulier de la caméra incarnée pour son individualité. Les cris, la pluie, la danse, la joie opèrent comme autant d'appels à sortir le fantôme du cadre pour laisser les vivants se réunir dans l'affirmation vitale d'un présent affranchi des entraves du passé. La communauté joue un rôle similaire dans *After Life* et *Vers l'autre rive* mais doit s'organiser davantage autour de l'individualité puisque l'être fantôme de ces deux films la floute. Que la personne se fonde dans le décor, se perde dans un cliché ou se laisse littéralement diriger par d'autres, les personnes aux prises avec leur nature fantôme alternent sans cesse entre la communion avec un groupe de personne et l'isolement, ces allers-retours statutaires les empêchant finalement de s'affirmer dans leur « présence au monde ». Les codes de couleurs qui séparent Mizuki de son mari (*Vers l'autre rive*) comme la technique de captation qui diffère selon que les remémorants ou les accueillants sont filmés (*After Life*) bloquent littéralement la maturation d'une profondeur de certains personnages avant que les frontières physiques mises en place par ces indices visuels ne soient affranchies. Mizuki ne peut se détacher de son mari que dans une confrontation qui n'entraîne finalement aucune avancée concrète dans sa recherche d'un achèvement du processus de deuil. Au contraire, la parenthèse s'ouvrant à la suite de cette séparation met en suspens le rythme du voyage qui se traduit dans l'isolement grandissant des paysages traversés. De plus, en empêchant le point de vue de Yūsuke d'interagir avec le sien, Mizuki rend d'autant plus fragile cette présence fantomatique qu'elle appelle pourtant de ses vœux une seconde fois. Le film de Kore-eda, lui, alterne plus aisément les moments réservés à l'un ou l'autre des groupes fantomatiques du fait même que le principe de coexistence repose sur la nécessité de l'échange. Toutefois, il existe toujours un frein à la rencontre ou à la traversée d'un statut vers l'autre. Les scènes d'isolation en vue de conseils personnalisés à certains remémorants réclament un cadre différent de la salle d'interview réservée au champ/contre-champ.

Pourquoi tant de limites visuelles mais aussi auditives à la rencontre pourtant recherchée par les deux parties ? Il serait possible d'argumenter en faveur d'un rejet de la disparition ou du moins d'une appréhension de celle-ci. Nous avons en effet établi que le processus de deuil ne caractérise pas spécifiquement les vivants ou celles et ceux qui s'en rapprochent le plus par leur nature. Cependant, le blocage semble plus profondément ancré dans un manque apparent de gestes ou de moments sacrés qui assumeraient les mêmes fonctions que les espaces et chorégraphies rituelles qui agissent en faveur d'un durcissement de la frontière entre les personnages de différentes natures. Sans une désacralisation des rituels que nous avons étudiés

au chapitre trois et leur remplacement par des instants qui sortent des dichotomies instaurées, le fantôme menace d'être rappelé. Paradoxalement, les enjeux au début de la fiction allaient dans le sens de l'installation durable du fantôme dans le monde des vivants. On le recherchait dans des objets, dans des souvenirs, on lui offrait le cadre pour qu'il s'y sente bienvenu et souhaité autant que dominant. Les enjeux de retrouvailles ne se présentifient cependant jamais sur le mode de la réconciliation et, comme dans *Le Conte de la Princesse Kaguya*[84], les êtres différents sont amenés à sortir du cadre, guidés par une fatalité que l'instant fictionnel aura échoué à faire avorter. Nous pouvons d'ailleurs dresser un parallèle entre les sorties de cadre des fantômes qui nous intéressent et la procession sacrée qui ramène la princesse Kaguya d'Isao Takahata vers les espaces célestes qui étaient censés lui être définitivement réservés. Dans le film comme dans le conte, une jeune fille est trouvée dans un bambou par un pauvre coupeur de bambous, lui et sa femme recueillent l'enfant et découvrent par la suite de nombreux trésors dans la bambouseraie qui sont interprétés comme les preuves que l'enfant doit vivre une vie de cour digne du statut social indiqué par ces biens. Cela se fait aux dépens du bonheur de la jeune fille qui se trouve ainsi coupée de ce qui lui est cher et engoncée dans des cadres rigides qu'elle exècre. Malheureusement, elle est une jeune fille de la lune qui n'est autorisée à demeurer sur Terre qu'à la condition d'y trouver son bonheur. Une manifestation de regret de sa part entraîne l'arrivée d'une procession bouddhique qui la ramène sur la lune et lui fait oublier son séjour sur Terre[85]. Comme dans les films du corpus, la mise en place d'une codification qui nécrose la spontanéité de la coexistence entre des êtres de natures différentes a nécessairement pour conséquence l'apparition d'une insurmontable distance entre des envies et des vécus qui ne parviennent plus à s'interpénétrer.

Le tabou sexuel qui existe dans le film de Kiyoshi Kurosawa rappelle par ailleurs que la création et l'application de ces nouveaux codes ne sont pas uniquement du fait des vivants ou d'instances indéfinies qui régiraient la destinée des personnages. Yūsuke n'est apparemment contraint que par une limite temporelle et rien n'explique son refus répété des avances de sa femme. De même, les accueillants d'Hirokazu Kore-eda ne partagent jamais leur histoire

[84] Isao Takahata, 2013. Le film est adapté du conte du coupeur de bambous dans lequel un vieillard trouve dans un nœud de bambou une princesse qu'il adopte avec sa femme. Par la suite, la bambouseraie fournit un nombre conséquent de richesses au couple qui part s'installer à la ville. Là, la beauté de la jeune fille suscite la convoitise de riches prétendants auxquels elle impose des quêtes irréalisables. Puis l'empereur lui-même lui propose sa couche, outrepassant ainsi des limites tacites qui causent le retour de la princesse sur la Lune dont elle est originaire, non sans avoir revêtu un vêtement de plumes célestes qui lui fait oublier son séjour sur Terre. Voir René Sieffert (traducteur), *Le Conte du coupeur de bambous*, Cergy, Publications orientalistes de France, 1992.

[85] Paul Jackson, « Changing of the seasons: Isao Takahata's The tale of the Princess Kaguya », *Metro*, n° 185, 2015, p. 88- 92.

personnelle avec les remémorants qu'ils accompagnent. S'il y a un partage informel entre les deux groupes de personnes ou une reconnaissance mutuelle, les personnages se détournent du possible échange amorcé en invoquant mensonge blagueur ou pudeur respectueuse comme c'est le cas pour les couples Mochizuki/Watanabe et Sugie/Nobuko[86]. Alors que dans *Shara* l'accident météorologique ou biologique permet au fantôme de se confronter directement aux signes de sa disparition imminente, ce sont des rituels re-sacralisés qui permettent aux fantômes d'*After Life* et *Vers l'autre rive* de trouver leur porte de sortie dans les espaces incertains qu'ils occupent. Des éléments présentés d'abord comme d'immuables constantes d'un quotidien altéré sont ainsi oubliés dans un premier temps. C'est le cas des prières shinto de Mizuki ou des interviews formelles dans *After Life*. Le second cas en particulier permet au film de Kore-eda de jouer avec humour sur la réitération de la situation initiale à la fin du film. Le lundi qui commence par le ménage et le discours du chef de centre montré *in media res* au début du film, reparaît à la fin. Mais il subit entre-temps une première redéfinition dramatique. En effet, alors que les interviews étaient devenues moins formelles, le temps lui aussi avait subi quelques entorses au règlement pour permettre à Mochizuki de tourner son film. Il y a une première étrangeté dans la réitération intime du processus collectif qui avait occupé la journée du vendredi. Mais c'est surtout la mise au second plan de l'indication temporelle qui structure le cadre[87] et la fiction qui permet aux personnages de gagner en autonomie et en intimité dans le cadre formel qui est le leur. Autrement dit, l'assouplissement des règles de mise en scène constatées le premier jour fait entrer le spectateur dans la fiction avec un regain d'empathie pour les personnages situés de part et d'autre de la table d'interview. Toutefois, le retour à ce qui avait d'abord été montré mais surtout à ce qui avait été entendu presque mot pour mot, décale définitivement les personnages par rapport à ce qu'ils avaient gagné d'empathie de la part du spectateur. La présence redéfinie de Shiori qui remplace Mochizuki, déplace quant à elle l'intérêt diégétique vers le nouveau collègue absent, un jeune homme de la semaine passée qui a refusé de respecter des règles trop arbitraires pour lui. Les rituels se redéfinissent ainsi au cours des fictions pour permettre de rouvrir les portes d'entrées des fantômes afin d'en faire des portes de sortie, le tout se concrétisant sous la forme d'une obligation et non d'une proposition. Le cadre ne s'affranchit jamais de l'arbitraire qu'il a mis en place dans le but de retenir le fantôme en son sein. Dans le cadre, il existe toujours une organisation rituelle du

[86] David Desser, « *After Life*: History, Memory, Trauma and the Transcendant », *Film Criticism*, n° 35, 2011, p. 50.
[87] Les dates sont signalées au spectateur dans des plans larges sur le centre qui rendent aussi compte de la météo du jour qui commence.

quotidien qui se trouve soit redéfinie en décalage par rapport au fantôme qui a quitté le cadre, soit qui, au contraire, ignore totalement cette sortie de cadre et retrouve exactement la même structure que celle de la situation initiale. Si ce dernier cas s'applique à *After Life*, il n'en demeure pas moins des indices résiduels du décalage formel qu'a imposé le point de vue fantomatique dans ce cadre. C'est en tout cas ce que nous pouvons déduire de la présence d'un plan large en extérieur qui montre le jeune Yūsuke Iseya piétinant la neige sur les pelouses du centre.

7. 2. La fin de vie du fantôme et de la caméra.

La menace qui pèse sur le point de vue fantomatique porté par la caméra est prégnante pendant l'intégralité des films étudiés. Chaque fois que le fantôme prend le relai du point de vue et s'installe dans les limites du cadre, des indices visuels et sonores soulignent la précarité de ce pouvoir[88]. Le film de Naomi Kawase en particulier est très éloquent en ce qui concerne le funambulisme requis par la hantise fantomatique dans le cadre cinématographique. Le fantôme de Kei est ainsi parfois rejeté hors du cadre familial et de la linéarité temporelle et spatiale de la diégèse vers des espaces indéfinis, répétitifs et expérimentaux qui ne laissent place à aucune individualité, incarnée ou non. L'écart par rapport à la diégèse est frappant dans le film de Naomi Kawase car il laisse anticiper une conclusion brutale qui irait à l'encontre de la recherche de clôture psychique et mémorielle qui caractérise les déambulations de la caméra. *Vers l'autre rive* offre une suspension de la diégèse qui, sans être comparable, fonctionne sur le même mode de mise en porte-à-faux de la nouvelle présence de Yūsuke.

Les points de vue fantomatiques ne vont pas de soi puisque les personnages vivants ont toujours l'ascendant sur l'interaction qu'ils et elles choisissent d'avoir avec le réel. À l'instar de fantômes ou de monstres abandonnés par les vivants ou les « normaux », les personnages hors normes ne peuvent faire valoir leurs expériences que dans le cadre de la confrontation (les fantômes de la *J-horror* ou plus largement les monstres tueurs tels que la créature de Frankenstein) ou dans l'acceptation de la disparition (la fin du *Carnaval des âmes* ou la révélation qui transgresse les interdits du *Fantôme de l'opéra*). Les fantômes que nous étudions appartiennent évidemment à la seconde mais leur existence n'étant pas d'abord définis par une « anormalité », leur devenir demeure incertain. Le pas de côté nécessaire au respect de

[88]Se référer au code couleur qui fait de Yūsuke une « image rémanente nécessaire du vivant » (Clélia et Éric Zernik, *op. cit.*) et Stéphane du Mesnildot, *op. cit.*, p. 46.

l'intégrité des personnages fantomatiques est donc nécessairement une parenthèse temporelle et non l'instauration d'une nouvelle norme d'interaction avec le réel[89]. La perception des personnages endeuillés prend finalement chaque fois le dessus au point que le fantôme doit être soutenu physiquement par un personnage tangible telle Mizuki qui porte presque Yūsuke jusqu'à la crique à la fin de *Vers l'autre rive* ou par un regard qui signale une reconnaissance explicite bien qu'elle soit tue dans le cas de Mochizuki et M. Watanabe ou de Yu et Kei pendant la danse du festival. Le point de vue fantomatique apparaît de prime abord comme une entité en fin de vie, ce qu'explique d'ailleurs Yūsuke à sa femme. Kurosawa, comme Hirokazu Kore-eda, va jusqu'à lui imposer un minuteur existentiel qui demeure connu seulement de Yūsuke lui-même, renforçant la fragilité de son maintien au côté de Mizuki. Les remémorants ont quant à eux une semaine pour définitivement disparaître et par là, voir s'éteindre avec eux le monde qu'ils ont aimé et dont ils ne peuvent pas garder de mémoire globale. La caméra qui accompagne ces derniers instants de conscientisation de l'effacement à venir est elle aussi menacée par les intentions du fantôme qui se saisit du point de vue : il y a là quelque chose qui se place entre l'écriture de mémoires et la rédaction d'un testament. Mais rien qui ne pourra demeurer dans la continuité. Il est d'ailleurs clair dans *After Life* que tout ce qui reste des personnes après leur ultime visionnage est le film qu'ils et elles auront réalisé au cours de leur semaine de résidence dans les limbes. Lorsque le point de vue achève de capter et de condenser ce qu'il est venu retrouver dans le monde des vivants, rien ne l'attache plus à cet état inconfortable de conscience étrangère à ce dans quoi elle se projette. La fin de l'existence du point de vue en question est ainsi souvent rappelée par des silences ou des champs/contre-champs avortés. En témoigne par exemple le régime visuel utilisé lors des préparations aux tournages des dernières séquences d'*After Life*. Là, les personnages qui sont habituellement saisis dans un échange de propos et de regards avec leurs accompagnateurs entrent dans le cadre à leur côté mais s'en trouvent finalement isolés, la situation requérant des directives plus que toute autre forme d'échange. Les rôles se redéfinissent selon un axe superviseur/exécutant qui n'est pas sans omettre le dialogue mais dont la nature est bien moins ambigüe que certains des moments d'interviews qui laissaient alors imaginer un impact des témoignages sur certains des accueillants.

[89] Le fantastique a des frontières qui se posent de part et d'autre de la fiction mais il ne peut se maintenir par-delà la diégèse. Voir Louix Vax, « Les frontières du fantastique », *op.cit.*, p. 5-24 et Diane Arnaud, « Derniers plans », *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2005, p. 161-167.

Les entreprises personnelles des individus en quête de mémoire ne sont donc pas sans risques et menacent chaque fois de basculer dans la disparition. Seulement, cet imminent et brutal renvoi au néant qui pèse sur les consciences perceptives n'est pas le mode sur lequel les films choisissent de faire partir le fantôme. Il faut avant tout de la réconciliation pour que l'errance limbique cesse et que le retour ne redevienne pas une hantise psychologique d'un même impact que le souvenir traumatique de la mort ou de la disparition d'un être aimé. Il arrive parfois que le fantôme retrouve le statut moins certain de fantasme aux yeux des personnes qui interagissent avec lui, comme le montrent certains des ratés de la relation entre Mizuki et le postier Shimakage. Plus encore lorsque Mizuki demande à son mari si telle ou telle personne est « comme lui », ce qui donne chaque fois lieu à une reconstruction *a posteriori* du caractère tangible de Yūsuke par opposition aux autres êtres fantomatiques. Certains ne peuvent être touchés, d'autres ne sont pas conscients de leur état, d'autres pourraient n'être que des illusions projetées par un esprit en quête de réponses comme le père de Mizuki qui existe dans un régime représentationnel certes proche mais tout de même clairement séparé du réel que parcourt le couple. Les personnes en deuil soutiennent de fait le maintien dans le réel de ces anomalies fantastiques, ce qui est clairement montré dans la scène de confrontation entre Kaoru et son mari qui est mort sans jamais conscientiser de manière apaisée sa propre disparition. L'altération du réel à laquelle donne lieu l'altercation entre deux fantômes encadrés par leurs épouses respectives ne laisse pas entrevoir la possibilité d'une sortie de cadre pacifique. Les durées des vies fantomatiques peuvent bien être prédéterminées, il ne s'agit pas moins de personnes qui regrettent leur passage dans l'autre monde. Contrairement à une logique moralisante voire chrétienne, Yūsuke peut s'offrir ce dernier pèlerinage avec sa femme justement parce qu'il a réellement désiré la quitter. Bien qu'un suicide soit incertain, il est clair que Yūsuke est un fantôme différent du simple fait qu'en ce qui concerne Mizuki, son absence précède sa disparition. Les absents se révèlent en fait incapables de s'affranchir de ce statut ambivalent et c'est même du fait de cette incertitude liée à leur nature que les fantômes ne peuvent exister dans le cadre d'une manière affirmée et univoque. Yūsuke est certes revêtu des couleurs qui rappellent le vivant et c'est bien lui qui initie les déplacements du couple. Mais son existence dans la cadre n'est pas seulement soumise à la bonne volonté de sa femme. Il y a dans ses relations une part de distance qui le pousse même à utiliser un autre nom. En fait, la personne de Yūsuke est toujours en partie absente de ce voyage, soumise à des aléas mémoriels qui ne peuvent être repris en main. Par exemple, les chaussures qu'il garde à l'intérieur signalent de manière assez évidente que son retour au foyer n'est pas définitif. Cela s'interprète d'abord

de manière littérale : il est venu demander à Mizuki de l'accompagner dans un voyage auquel il est déjà préparé. Mais au sens métaphorique, et à considérer que le foyer du retour est en fait incarné par sa femme, cela signale surtout que la relation conjugale qui reprend est déjà avortée. Les fantômes de Kurosawa sont souvent des personnages psychologiquement absents de leur vivant ou dans les jours précédant leur disparition. Ils passent dans le cadre, y laissent une impression physique, puis s'en absentent avant de disparaître. Dans *Kaïro* (2001), certains sont supposés malades (physiquement ou psychiquement) alors personne ne les force à rentrer dans la cadre. Ou une femme passe en laissant une forte impression physique mais rien ne transparaît de son être psychologique. Dans *Cure* (1997), l'errance psychique du tueur par procuration devance la mise en absence psychologique des personnes hypnotisées et la disparition physique de leurs victimes. Lors de la réapparition de Yūsuke, les surcadres et les chaussures, les allers et retours physiques du personnage le placent dans la suite de ces fantômes même si la diégèse le sépare génériquement de spectres (re)venus pour donner lieu à une enquête et à un mystère. Le schéma narratif de *Vers l'autre rive* est plutôt semblable à celui de *Tokyo Sonata* dans lequel nous trouvions déjà une errance morbide de personnages avalés par le quotidien suivie d'une plongée morale[90] dont la rédemption est finalement trouvée par le biais d'une nouvelle forme de communion.

Shara suit un même schéma narratif mais la plongée morale est remplacée par une exploration forcée des possibilités intimes du personnage. En effet, la relation qui se développe entre Shun et Yu possède des dynamiques semblables à celle de Mizuki et de son mari. Shun, comme Mizuki, se laisse entraîner dans sa ville par Yu qui lui sert ainsi de guide, comme le fait Yūsuke dans *Vers l'autre rive*. C'est cette variante liée à l'exploration plutôt qu'à l'errance qui semble à son tour éloigner le film de Kurosawa du reste de la filmographie du réalisateur. Certes, les dispositions de Mizuki ne sont pas promptes à lui causer des réactions enthousiastes ou même joyeuses. Mais son errance psychique est bien plus clairement un moment de dépression qu'un moment de déperdition morale comme c'est souvent le cas dans les autres films de Kurosawa. *Shara* fonctionne donc de la même manière en mettant en scène un personnage sans volonté vive guidé par un autre dans une redécouverte du monde. La différence demeure bien sûr, notamment en ce qui concerne la nature des espaces traversés. Yūsuke et Mizuki s'éloignent de la ville pour trouver à la campagne un espace thérapeutique ouvert. Yu

[90] La plongée morale se fait au sens négatif dans *Tokyo Sonata* (perte de repères sociaux, mensonges, violence accrue dans le cadre familial…) mais elle est une exploration voire peut-être un « saut de la foi » dans le cas de Mizuki.

et Shun quant à eux repassent dans les espaces connus pour les dissocier de la perte et de la hantise mémorielle de la disparition. Une importante partie de la filmographie de Naomi Kawase est innervée de ces problématiques de deuil qui nécessitent de se reporter physiquement vers le passé pour y remplacer le regret par des sentiments moins morbides. *La forêt de Mogari* par exemple est un lieu qui attire les personnages en plein malaise existentiel afin de leur ouvrir un lieu de retour apaisé sur un passé traumatique. *Suzaku* situe quant à lui la trame narrative à l'origine de l'évènement traumatique et la caméra, en repassant finalement dans les espaces nouvellement désertés par certains des personnages, montre comment les rémanences mémorielles s'ancrent dans le quotidien des personnes endeuillées[91]. Cependant, *Shara* s'éloigne de certains de ces tropes dans sa mise en scène qui vise à inverser le rapport vie/mort perverti par la présence spectrale de Kei. Perçu de son point de vue, le quotidien des Aso est comme nécrosé, enfermé dans une éternelle spirale de réitération de la séparation initialement montrée. Pour que les vivants se réapproprient l'espace vital qui est censé leur être réservé, il leur faut non pas mourir[92] mais accueillir une nouvelle vie qui leur est offerte.

À leur entrée dans le cadre, les fantômes servent à faire reconnaître l'inversion des valeurs normales des vivants en faveur de valeurs morbides d'isolement et de silence. Avec l'irruption d'indices qui signalent leur sortie de cadre à venir, plus aucun espace accueillant n'est laissé à la caméra hantée jusqu'alors bienvenue. Nous observons alors un durcissement des forces de rejet de cette hantise spectrale. Le cadre formel du centre mémoriel se renforce à l'occasion de la pompeuse cérémonie de visionnage des remémorants mais c'est dès la photographie de groupe que se referment les espaces intermédiaires par lesquels un échange sincère avait pu trouver un terrain d'expression. Dans *Shara*, la famille Aso se resserre sur la naissance en cours alors que la relation entre Shun et Yu se concrétise et ces liens interpersonnels retendus empêchent le fantôme de se glisser à son aise dans les interstices intimes auparavant demeurés inoccupés. Enfin, dans *Vers l'autre rive*, Yūsuke est physiquement rattrapé par son propre statut d'anomalie après avoir vu d'autres fantômes subir un retour à la norme plus ou moins violent. Mais à chaque fois, le choix du moyen est laissé au

[91] Nous avons déjà cité l'analyse des dernières séquences du film faites par Raymond Bellour dans *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, *op. cit.*, p. 233-237.

[92] La mort symbolique ou non d'un personnage est souvent la clef du retour à un rapport vie/mort naturel, dans lequel les vivants sont bien du côté de la vie. Il est ici possible de citer certaines des œuvres fantastiques de la littérature anglaise telles que *Frankenstein* dans lequel une enfant doit mourir pour que le choc rétablisse l'antagonisme essentiel qui existe entre vie et mort et dont le docteur Frankenstein s'est affranchi pour satisfaire son *hybris*. Cela se retrouve bien évidemment au cinéma dans des œuvres occidentales (*Le carnaval des âmes* ou *Les Innocents*) mais aussi dans des œuvres japonaises dont, par exemple, le *Kaidan* de 2007, qui voit la force joviale de l'amant se transformer en malédiction néfaste pour toutes celles qu'il fréquente par la suite.

fantôme à défaut de celui du moment. Comme le « futur antérieur[93]» qui conjugue *Le portrait de Jennie* de William Dieterle (1949), les fantômes de notre corpus anticipent leur devenir par rapport au monde et aux vivants. La caméra, dès lors qu'elle est hantée, est en voie de disparition en ce qu'elle se trouve inéluctablement enfermée dans ce processus.

Mais le point de vue du fantôme n'est pas appelé à disparaître sans laisser de trace. Au contraire, les parallèles entre les recherches d'affirmation des fantômes comme des vivants signalent que l'accompagnement des fantômes par d'autres personnages fonctionne selon le principe d'un échange. Pour un groupe, fantômes et remémorants, la quête est moribonde et tend donc vers une mort dans laquelle ne pourra plus s'effectué la traversée entre les mondes. Pour l'autre groupe, vivants et accueillants, la quête a valeur de revitalisation d'un quotidien perdu dans la répétition et la cyclicité causée par un deuil trop ancré dans le quotidien.

[93] Nous suivons ici l'analyse du film que livre Pierre Jailloux, « *Portait of Jennie*/*Le portrait de Jennie* (William Dieterle, 1948) », *L'Art du cinéma*, Paris, n° 77, p. 48.

Chapitre 8. Condensation du point de vue dans les yeux de l'autre.

L'horreur de la rencontre avec les fantômes vengeurs et les figures de l'horreur spectaculaire passe souvent par le dévoilement d'un visage monstrueux ou sa dissimulation suspecte. La *J-horror* regorge de visages défigurés cachés par des cheveux ou des masques, d'Oiwa à la Kuchisake-onna, version fantastique, japonaise, féminine et urbaine de *L'homme qui rit*. Les regards des femmes vengeresses ont par ailleurs souvent valeur d'agent de pétrification pour la personne menacée par cette apparition. Comme le décompose Stéphane du Mesnildot, le corps féminin horrifique est souvent décliné en motifs qui relèvent du morbide comme de l'érotique et fonctionnent comme « une incitation à des plaisirs coupables ». Toutefois, le corpus qui nous occupent s'encombre assez peu de la valeur symbolique prêtée à certaines parties du corps défunt, que ce soit les cheveux qui continuent de pousser ou le vide existentiel profond laissé par les orbites dans le crâne. Les visages des fantômes de notre corpus se retrouvent bien plus dans l'idée de la circulation des images miroirs que l'auteur retrouve dans une évocation de Cocteau ou dans l'écrit original qui a inspiré *Ring*. Les regards échangés ou les superpositions physiques de certains fantômes avec d'autres personnages sont au cadre hanté ce que les espaces brumeux ou floutés étaient au cadre précédant l'apparition fantomatique. C'est par ces « fenêtres de l'âme » que le fantôme est amené à trouver la justesse d'un instant propice à la dernière traversée. Le point de vue est déjà presque sorti du cadre et c'est désormais le regard qui supporte les derniers instants du fantôme apprivoisé. Dans ces moments, la rencontre en miroir des visages met en exergue l'implantation mémorielle durable et réciproque des êtres dans le quotidien des vivants. Toutefois, le miroir vise aussi à apaiser l'échange visuel en donnant aux deux parties une égale affirmation de leur vitalité qui constitue un chant du cygne pour l'être sur le départ et la reprise en main du quotidien pour l'être qui reste.

8. 1. Reflets et projections : le visage.

Les miroirs et surfaces réfléchissantes que nous avons déjà étudiés subissent une revalorisation ainsi qu'une redéfinition de leur valeur intermédiaire au fur et à mesure que la hantise fantomatique du cadre affirme son retrait à venir. Dans le cas particulier de *Shara* qui n'offre pas de corps fantomatique identifié, cette redéfinition se fait parfois alors même que le

réfléchissement survient à l'écran. Ce ne sont bien sûr pas tous les visages qui permettent de mettre en réseau les mémoires et les devenirs des disparus et des vivants. Les espaces d'interview de Hirokazu Kore-eda ne sont pas utilisés à cet escient. Ce sont certains échanges significatifs qui portent les germes d'un accomplissement du deuil et de la fin d'une parenthèse ouverte par l'impossible détachement personnel qui court-circuite des frontières supposées impénétrables. Nous nous attarderons ici sur l'interconnexion entre le dialogue formel, thérapeutique et le dialogue informel et physique. Dans cette perspective, les visages sont des surfaces sur lesquelles se reconnaissent les indices de la réconciliation autant que ceux de l'adieu à venir.

After Life et *Vers l'autre rive* montrent tous les deux un tel moment de reconnaissance dans deux instants de mise en scène bien distincts. Là où Kore-eda choisit de décliner le contraste intime/formel sur deux scènes séparées dont une va jusqu'à abolir clairement l'artifice du cadre diégétique, Kurosawa met cela en tension dans une unique scène en alternant entre la séparation des regards intimes et leur isolement implicite. Les deux scènes en opposition dans *After Life* sont celle de la confession avortée sur le toit enneigé et celle, précédente, de la répétition de la fanfare du centre ; scène pendant laquelle ne transparaît aucun signe d'intimité entre Mochizuki et Shiori. Dans la première, la sincérité de la conversation semble relayée par la position frontale de la caméra. La focale se rapproche d'une focale externe mais le point de vue relayé demeure celui de Shiori, comme pour signifier que l'incompréhension que suscite l'indifférence du jeune homme dit déjà son absence à venir. Avant cela, la fanfare formée par les accueillants était réunie sur les marches d'un édifice ; on s'entraîne et on s'écoute tandis que le point de vue alterne entre un point de vue décalé sur la scène, qui capte les comportements gauches des accueillants et le point de vue du directeur de la fanfare, les accompagnateurs devenant ainsi accompagnés. Alors que l'individualité des personnages prend forme, la cacophonie littérale de cette scène les renvoie à un corps commun.

Fig. 23. Mochizuki au premier plan de la fanfare et Shiori hors champ, en violet (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Il y a peu de liens concrets entre les deux scènes mais la construction consiste dans les deux cas à mettre en échec les signes émergents d'une expérience individuelle, intime et prompte à se projeter dans un avenir malvenu dans cet espace limbique. Temporellement, le centre rejette tout ce qui constitue une entrave au déroulement cyclique ininterrompu des évènements hebdomadaires. La fanfare elle-même, qui indique la possibilité d'une amélioration et est un pas de côté par rapport à la répétition des semaines selon les mêmes configurations, cette fanfare réclame une fixation certes commémorative mais qui a tout de même l'effet de figer la spontanéité festive sur un élément d'archive. Sans aller jusqu'à considérer que le centre des limbes est une entité morbide qui refuse l'intrusion d'une pensée de l'avenir, il faut tout de même constater que les dialogues et les rencontres requièrent toujours de laisser la sincérité pure hors du cadre au profit d'une forme d'efficacité thérapeutique ou organisationnelle. L'analyse que fait Jacques Aumont du centre mis en scène par Kore-eda va en ce sens, bien qu'elle s'attarde plus sur le tour de force narratif de l'artificialité du maintien dans un cadre qui « consiste à détourner l'attention en permanence : jamais personne ne met en question le lieu, sa fonction, l'essence des êtres qui y habitent ou y transitent[94]. » Il n'en demeure pas moins que l'économie métaphysique que fait le film n'est pas sans conséquences sur l'existence des personnes qui demeurent dans le centre, à la frontière où le spectateur était maintenu pour le « forcer à imaginer, *volens nolens*, ce que ce serait d'être encore, mais de n'être plus là[95]. » La question du quotidien, centrale, s'axe sur une métaphore qui s'apparente à des œillères temporelles. Le monotone n'existe que dans des entreprises qui se concrétisent au moment où elles sont formulées ou qui relèvent d'une absurdité temporelle comme la volonté de Shiori de lire l'*Encyclopedia universalis*. Rien ne doit pouvoir être ramené au niveau personnel à moins de donner une fin décevante au délice de l'instant « où nous oublierions de veiller à ne pas croire[96]. »

Certes le film de Kiyoshi Kurosawa a une construction bien moins cyclique que le film de Kore-eda. Toutefois, même si la diégèse se développe selon un axe linéaire soutenu par l'enjeu du maintien dans le réel d'une femme vivante, les velléités de Yūsuke et leur aboutissement nécessitent aussi de faire échouer la réalisation d'une connexion intime. L'interdit sexuel auparavant décliné dans une timidité physique, entraîne l'avortement d'une communication sincère et apaisé au sein du couple. Un autre cadre se révèle donc

[94] Jacques Aumont, *L'Attrait de l'illusion*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2019, p. 62.
[95] *Ibid.*, p. 65.
[96] *Ibid.*, p. 64.

paradoxalement nécessaire à la naissance d'une nouvelle intimité : l'exposition aux nombreux regards d'un public portés sur l'être fantomatique. Dans cette démultiplication des attentions portées vers Yūsuke par des regards, des visages et des paroles, Mizuki trouve un soutien à sa propre curiosité qui peut de cette manière ne pas être isolée comme une demande encombrante et malvenue. Et face à cette attention nombreuse, l'être en disparition de Yūsuke se reporte naturellement vers la personne qui partage son secret. Le soutien mutuel du couple nécessite donc d'un côté d'être dilaté et de l'autre d'être concentré sur un point familier. De plus, au milieu des dialogues aux visages décentrés qui traversent le film, ce don de parole univoque de Yūsuke à Mizuki est une occasion de mettre les visages face à face, les regards au même niveau et ainsi de se reconnaître dans une acception du terme plus profonde que la simple identification d'un corps ou d'un visage connu.

Shara quant à lui est un film qui cherche à se perdre dans les confusions visuelles et réflectives pour mieux y retrouver les contours d'une expérience personnelle affranchie du cadre familial et du poids imposé à ce dernier. Les sons de cloches et de cigales, l'autoportrait de Shun, les miroirs dans lequel se reflète le fils de la famille Aso sont autant d'instances de projection d'un fantôme visuel désincarné vers le réel incarné dans lequel évoluent ses proches. Et cependant, ce n'est pas dans le visage de Shun que Kei trouve enfin la concrétisation d'une fin de l'errance circulaire. Il lui faut, nous l'avons vu, le visage de Yu, visage du futur et du moment accueilli dans un élan vital plutôt que rejeté dans un enfermement psychique morbide. Certes, le visage rayonnant et ruisselant de Yu constitue une apothéose bientôt physiquement accompagnée de l'envolée de la caméra. Mais il y a dans les visages altérés des personnages du film un résidu indiciel de ce qui se polarise lors de la danse du Basara. Il serait possible de s'attarder sur un certain nombre de visages au rang desquels figurent le visage de Shouko, joyeusement apaisé après la confession de son manque de liens de sang avec Yu ; ou le visage de Reiko Aso, pendant le Basara, comprenant que son fils et son mari qui dansent sous la pluie ont maintenant laissé derrière eux les jours endeuillés. Toutes ces instances de changement psychique traduit physiquement par le visage sont semblables à des contractions qui donneraient naissance à l'expression finale de ce qui avait été tu, au moment de l'accouchement. Là, autour de la mère qui donne naissance à un nouvel Aso, pas un visage qui ramène dans la maison familiale les traits inexpressifs qui accompagnaient auparavant les interactions interpersonnelles. Les visages pleurent, crient, disent le soulagement, l'inquiétude, la joie, la douleur. Autant d'accidents expressifs qui étaient laissés hors du cadre ou subjugués par des incitations au contrôle occupent désormais l'intégralité de l'espace filmique. Alors que

précédemment la décence dirigeait ces effusions émotionnelles hors du champ, c'est cette fois le cadre lui-même qui est renvoyé hors de l'espace occupé par cette expressivité retrouvée. Lors du retour dans le souvenir traumatique infantile, la caméra ne s'approche plus des jumeaux en train de jouer comme elle l'avait fait auparavant. Le visage n'a plus lieu d'exister comme relai exclusif d'une existence spectrale étant donné que se réalise à présent la véritable conclusion de cette existence. Seuls désormais demeurent les sons réservés à cette saison fantomatique spécifique à la famille Aso : la cloche frappée, les graviers par moments, les enfants qui jouent. Le relai sonore demeure mais il signale seulement une prise d'indépendance du fantôme vis-à-vis de son cadre familial initial. Et l'envolée finale va jusqu'à redéfinir cela dans une retranscription sonore de la ville en contrebas de la caméra flottante, le tout doublé d'une sonorité qu'il serait possible de qualifier de « blanche ». Cette dernière maintient pour quelques temps encore la réalité physique du fantôme dans le réel, signalant le caractère tangible de cet envol dont le spectateur entend les heurts venteux ou aérodynamiques.

Lorsque les fantômes se détachent des vivants et de leurs visages, c'est leur existence en tant qu'entités capables d'interaction et d'inter-reconnaissance qui se trouve niée. Par exemple, la source de la potence des attaques des fantômes spectaculaires repose sur la traduction d'horreur transmise par les visages des personnes attaquées[97]. La mise en scène et le montage mettent souvent les deux visages, fantôme et vivant, sur un même plan mais de sorte à ce que la reconnaissance du premier par le second soit impossible. Lorsque la reconnaissance a lieu, elle permet non plus seulement l'existence du fantôme dans le cadre mais son omnipotence voire son hégémonie dans les dynamiques présentes à l'image. L'effacement du vivant qui caractérise les dynamiques des films d'horreur est cependant nécessairement mise en échec par la nécessité de maintien du vivant dans le cadre, qui est paradoxalement nécessaire[98]. À l'inverse, les films qui mettent en scène des fantômes désirant la rencontre et la reconnaissance avec les vivants ne peuvent pas jouer de ces ressorts narratifs car le fantôme doit être reconnu par une autre instance dramatique que le spectateur qui consomme l'image.

---

[97] Nous suivrons dans cette analyse le texte de Diane Arnaud qui s'attarde sur la manière dont les corps des protagonistes se figent face à l'intrusion fantomatique. Toutefois, contrairement aux antagonismes annihilateurs de la *J-horror* dont « le montage d'images mentales se détache d'une subjectivité désignée », les fantômes qui nous intéressent ne peuvent s'affranchir d'un montage de leur mémoire en coupes condensant une subjectivité fantôme. S'ils partagent un « pouvoir ubiquitaire » avec les fantômes de *Kaïro* ou *Ring*, c'est cette dualité qui cause leur effacement au sein du cadre (Diane Arnaud, art. cité, p. 134-135).

[98] *Ibid.*.

8. 2. Un point de vue télescopé dans les regards vivants.

Alors que les fantômes d'opposition et de destruction cherchent à affirmer leur passage dans le monde des vivants en y retirant une composante, qu'il s'agisse d'une ou plusieurs personnes, d'un pays entier (*Kaïro*) ou plus simplement du sentiment de sécurité nécessaire à la continuité du quotidien[99], les fantômes mnésiques cherchent inversement à laisser une part d'eux-mêmes dans le monde par lequel ils ont transité. Il leur faut l'assurance d'une trace durable ou non, comparable aux traces de pas du *Carnaval des âmes* ou à la photographie hantée de *L'Étrange Affaire Angelica*[100]. Mais parfois, ce n'est pas la trace physique qui constitue le testament le plus durable de ces existences de passage. *Shara*, *Vers l'autre rive* et *After Life* choisissent le souvenir qui peut concentrer dans une image ou un instant l'intégralité d'une vie révolue, « qui entrecroise les niveaux et les histoires[101] ».

Les regards de fantômes ne peuvent pas indéfiniment hanter le cadre par le biais du point de vue interne ou externe qui leur appartient. L'élan vital qui caractérise les trois fictions du corpus va de fait à l'encontre de certaines autres fictions japonaises qui approchent le point de vue fantomatique d'une manière similaire mais le relèguent au rang de nécrose ou d'indice morbide voire mortel. C'est par exemple le cas dans *Eureka* (Shinji Aoyama, 2000) ou dans *Femmes en miroir* comme dans *Les contes de la lune vague après la pluie* (Kenji Mizoguchi, 1953). Dans les deux premiers, le fantôme ou son idée qui envahit le cadre des vivants signale un mal à traiter, qui doit donner lieu à une intervention physique ou dialogique. Dans le film de Kenji Mizoguchi, le mal à traiter donne naissance à une dichotomie séparant clairement deux types de fantômes qui ont aussi une valeur morale. Le premier, la princesse, est un piège qui fonctionne grâce à la vanité et à l'envie qui caractérisent le personnage masculin. Le second est un agent de rédemption qui porte la morale du conte tout en le sortant d'une spirale descendante morbide portant un constat politique et social dépourvu d'horizon d'amélioration. L'article de Jacques Aumont est assez explicite dans son synopsis :

> Livrant ses poteries au manoir Wakasa, Genjuro y est victime d'un sortilège : la princesse, qui est une morte-vivante, lui demande de l'épouser, et il cède à ce « paradis » imaginaire. Apprenant plus tard la vérité, il échappe au fantôme en se faisant tatouer une formule magique sur le dos ; retourné

[99] Stéphane du Mesnildot, « Critiques sociales et lycées hantés », *op. cit.*, p. 111-114.
[100] Jacques Aumont analyse un autre film de Manoel de Oliveira (*Miroir magique*, 2006) qui joue d'un même rapport fantasmé à une surface réfléchissant le réel avec un décalage (immobilité pour la photographie d'Angelica et ici inversion de la gauche et de la droite dans le miroir qui attend l'apparition de la Vierge Marie), *op. cit.*, p. 75.
[101] *Ibid.*, p. 62.

> chez lui, il y retrouve sa femme et son fils, mais découvre bientôt que sa femme est morte et que c'est son fantôme qui lui a parlé. Il se remet au travail.

« Il se remet au travail. » L'expérience des vivants au contact des fantômes ou dans leur lunette d'observation du monde est chaque fois l'occasion d'une forme d'assainissement d'un rapport au monde détérioré : Mizuki qui est plus morte que son mari aux yeux de la société japonaise urbaine ; Shun et ses parents qui s'ignorent autant qu'ils veulent ignorer le terme proche de leur deuil étendu ; certains accueillants comme certains remémorants qui n'accordent pas sa valeur juste au quotidien dépourvu d'évènements spectaculaires ou anormaux. Tous ces personnages ne retrouvent la même vitalité que Genjuro à la fin du film de Kenji Mizoguchi que par la fragmentation de leur mémoire condensée en un unique et dense souvenir qui demeurera parmi les vivants ou au plus proche de ces derniers.

Au sujet de son travail documentaire anthropologique, Éliane de Latour dit : « Avec la caméra on est là, au-delà des yeux et des questions, dans un jeu troublant où chacun sait que l'autre sait[102]. » En identifiant par moment son point de vue avec celui de la caméra, le fantôme prend implicitement le statut d'étranger au propre milieu personnel qui doit apporter satisfaction à sa quête mémorielle. De ce paradoxe découle l'insoutenable fragilité de son expérience sensorielle et consciente. Toutefois, c'est aussi par cette dualité statutaire (invité souhaité et étranger méconnu) que se rouvrent les fissures du cadre qui avaient permis l'entrée de l'entité fantomatique et la rappelle désormais à son espace final. À titre d'exemple, les remémorants d'*After Life* doivent en repasser par la distance vis-à-vis des autres habitants du centre. En prenant la casquette de réalisateur ou réalisatrice, les fantômes se coupent de tout ce qui avait construit un attachement personnel profond au centre, aux accueillants et possiblement entre eux. Non pas que la direction de mise en scène soit traitée comme distance inhérente mais le mouvement constant des équipes techniques au second plan rend difficile le dialogue actif. Nous observons plutôt un regain d'introspection de la part des remémorants. Certains et certaines revivent déjà le souvenir qui est recréé pour eux. Les femmes âgées en particulier[103] communiquent grandement sur leur souvenir, leurs sentiments mais tout cela est accueillis par les personnes recevant ces témoignages autant comme des anecdotes bienvenues que comme des dérives d'une conscience en voie d'effacement. La danse dite des « Chaussures rouges » est un moment important de cette mise en retrait des individualités auparavant montrées de face,

---

[102] Éliane de Latour et Alain Morel, « Ethnologie et cinéma : regards comparés. À propos de *Contes et comptes de la cour* d'Éliane de Latour », *Terrain*, n° 21, octobre 1993, p. 153.
[103] Hirokazu Kore-eda, *op. cit.*, p. 44.

racontant et détaillant leur souvenir ou leur vie à des personnages connus du spectateur. Alors que la scène est prête à être tournée, Mme Tatara se perd dans ses pensées : était-ce bien ce genre de robe ? Et, « soudain, savoir d'où venait le mouchoir que l'enfant doit agiter et qui a un rôle central dans la seconde partie de la danse occupe la majeure partie du tournage du vendredi[104]. » Perdue dans ses propres pensées, le personnage se dissocie totalement de son inscription active dans un cadre social et la caméra capte justement cette errance profondément personnelle qui concrétise bien plus la recréation du souvenir que le choix de la robe ou le mouvement du mouchoir. Il faut finalement que la sensation qui domine toute la recherche de cette journée de tournage donne lieu à un certain regard, une certaine disposition qui permette aux remémorants de devenir des personnes revivant réellement le souvenir qu'elles cherchent à atteindre sensiblement. En captant ce changement des dispositions commémoratives des personnages, la caméra reconnaît la concrétisation imminente d'une sortie du cadre d'abord psychique puis physique. En d'autres termes, l'effort intime qui permet au tournage du vendredi d'avoir lieu conditionne un écoulement de la force des présences fantomatiques vers le hors-champ. Alors que les fantômes qui demeurent dans les limbes sont si cycliquement enfermés dans les limbes qu'ils sont toujours déjà là, les fantômes qui ne font que passer dans ce lieu sont déjà absents lorsque se conclue la journée de tournage. Le climax narratif du film que constitue le film personnel de Mochizuki est une mise en forme moins équivoque de ce processus qui permet aux remémorants de ne pas mettre finalement plus dans leur souvenir que ce qu'ils recréent explicitement. Mais la condensation mémorielle de Mochizuki nous a déjà intéressé parce qu'elle utilise la réciprocité du champ/contre-champ. Les autres condensations mémorielles passent justement par l'absence de regards réciproques. Le vieux Watanabe qui échange avec le futur remplaçant de Mochizuki ne croise jamais son regard ; les remémorants reçoivent des adieux formellement encadrés par une cérémonie dont aucune forme de personnalisation ne ressort si ce n'est l'anomalie de la vieille dame aux *sakura*[105] qui, dans l'esprit enfantin qui la caractérise, fait entorse à la règle pour donner de faux pétales de cerisiers à son accompagnateur.

Les deux autres films du corpus utilisent eux aussi l'intuition de la disparition du fantôme pour ajouter une tension émotionnelle au cadre bientôt déserté. Mais ce n'est pas pour autant que s'y retrouve ce départ anticipé d'une part constitutive de la psyché fantomatique hors

[104] David Desser, art. cité., p. 49.
[105] Mme Nishimura est évoquée par David Desser. Il analyse cet échange comme un moment de reconnaissance du sens qui innerve la quête mémorielle du film et les positions des remémorants comme celles des accueillants. Art. cité, p. 47.

du cadre. Ce sont toujours des dynamiques de regards qui structurent le cadre et y affermissent la dominance des vivants prompte à signifier l'absorption du point de vue fantomatique ou son rejet. En s'attardant en particulier sur les mouvements de caméra qui accompagnent la famille Aso après la conclusion du Basara, nous constatons une distance accentuée de l'œil de la caméra. Dans la salle de lycée où Shun montre son autoportrait à Yu, le point de vue n'est plus certainement attribué au fantôme. Le cadre physique diffère de ce qui est habituellement son espace de prédilection (la maison familiale, la rue et l'atelier d'encre) mais ce sont surtout les expressions des visages et les émotions qu'elles traduisent qui amenuisent la présence fantomatique. En effet, la fiction est saturée de moments de présences cachées des membres de la famille Aso. Derrière des panneaux de bois, dans l'encadrement des portes, hors champ ou même sur des plans décalés les uns par rapport aux autres, peu nombreux sont les plans de face et à bonne hauteur qui ne sont pas réservées à Yu. Mais les échanges de regard portaient jusqu'alors une dynamique silencieuse de nécessité de la discrétion ajoutant une lourdeur moite et étouffante à ces relations familiales enfermées dans un labyrinthe visuel domestique et dans un assourdissement estival. Dans la salle d'art, rien de tout cela. La conversation se place dans un schéma ternaire entre Yu, Shun et le tableau. Ce dernier, enfin présenté comme portrait de Kei à une personne qui représente justement l'horizon sentimental ouvert par la fin du deuil, exclut définitivement Kei du futur de Shun en signant la fin du deuil.

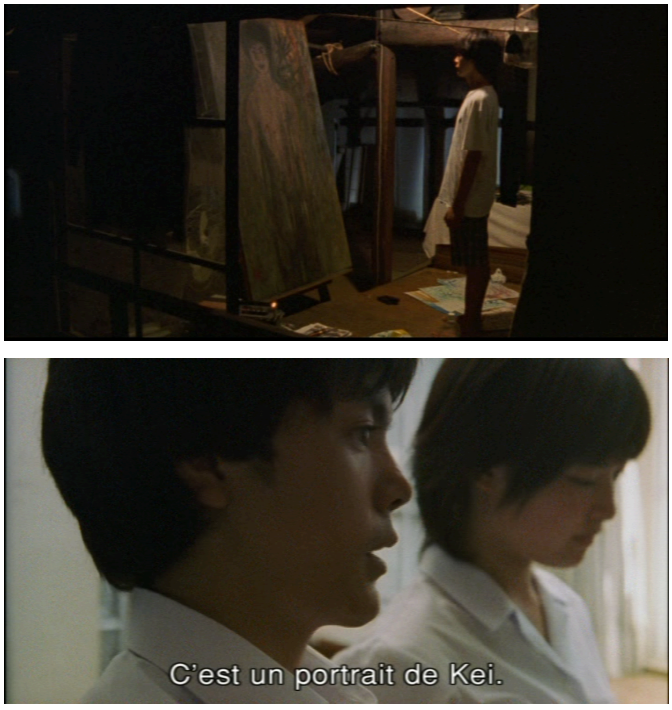

Fig. 24. Shun face à son (auto)portrait. La première fois, le nom de Kei n'est pas dit. La deuxième fois, il est confié à Yu (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

Puis, après l'annonce précipitée de l'accouchement en cours, la course des adolescents difficilement suivie par la caméra fonctionne en couple avec la séquence de présentation de Yu, debout à l'arrière du vélo de Shun. Cette fois, le passé en destruction mis en image par une démolition domestique est une donnée floue du second plan. Seule importe la course dans Nara qui cesse dès lors d'être labyrinthique puisqu'au bout de ces rues, les personnages comme les spectateurs savent qu'ils vont trouver une famille réunie autour d'une femme accouchant. La pudeur qui avait éloigné les membres de la famille éloigne cette fois la caméra qui n'a plus besoin d'agir comme lien artificiel : un enfant est né qui remplace cela par des flots d'émotions jusque-là invisibles. Toutes les lignes directrices du tableau créent un cadre neutre, affranchi d'un point de vue incarné et au sein duquel les regards convergent vers le nouveau-né. Lorsqu'elle essaye de se rapprocher, la caméra est retenue par la même décence qui l'avait invitée dans la maison. Ne reste plus que l'éloignement, la course dans Nara redéfinie ayant cassé la chaîne des réitérations de la disparition. Face à la naissance au lieu de l'apparition fantastique, il reste l'envolée plutôt que la disparition.

Les fantômes de Kiyoshi Kurosawa sont certes affranchis de leur opposition traditionnelle aux vivants mais leur caractère fantastique demeure par d'autres moyens narratifs. Des enjeux de sortie anticipée se traduisent aussi par l'évolution psychique implicite du personnage fantomatique. Après avoir outrepasser l'interdit sexuel avec sa femme, Yūsuke se saisit des prières shinto de rappel de l'être aimé et demande à Mizuki de l'accueillir une dernière fois. Mais avant cela, il dit : « C'est plus efficace que je pensais. » Les revendications physiques de la veuve mais aussi la sincérité de sa démarche pour retrouver un mari disparu soumet au cadre un être qui se vide peu à peu de sa force vitale et de sa substance psychique. Les hésitations lors du cours public de physique sont narrativement traitées comme le seraient les indices d'une maladie mortelle. La complicité des regards relayant ainsi un secret contrariant tout autant que menaçant, le spectateur interprète les échanges de Mizuki avec son mari selon un autre axe de lecture que celui du couple. Leur relation devient plutôt celle d'une accompagnatrice et d'un remémorant du film de Kore-eda, bien que cela s'articule nécessairement à une intimité de la relation étrangère à ce dernier.

Maintenant que les fantômes ont trouvé dans les regards des vivants un relai essentiel à leur point de vue prêt à s'effacer du cadre, la sortie du cadre s'impose. Elle est rendue nécessaire par la fermeture prochaine des frontières ouvertes à la fois par l'absence de vitalité des vivants et par le hasard des indices physiques de renouvellement de la période de deuil (sons, gestes,

saisons). Les fantômes sortent donc finalement du cadre mais y imprègnent les dernières traces vives de leur passage.

Chapitre 9. Réconciliations, envolées et effacement du point de vue.

Parallèlement à la conclusion du processus de deuil, le point de vue se trouve renvoyé dans une situation plus ambiguë que celle qu'il expérimentait jusqu'alors. En tant que traduction d'une sensibilité individuelle, il est lui aussi conduit hors du cadre comme c'est le cas dans *Shara* et de manière moins conclusive dans *After Life*. Les retours de regards et les reports des individualités dans le visage de l'autre ne créent plus des espaces stables pour le fantôme. Au contraire, il lui faut désormais reconnaître sa propre absence dans le regard de l'autre. Lorsque Yūsuke et Mizuki marchent ensemble vers la rive du titre français, ils savent qu'ils sont en fait déjà arrivés sur la rive métaphorique des morts. Ce léger décalage entre la situation physique des personnages et les réalités de mises en scène donne lieu à une refragmentation des êtres qui ne va pourtant pas à l'encontre de l'aboutissement de la quête mnésique du fantôme. Il s'agir plutôt de faire en sorte que cette mémoire fantomatique puisse confirmer pour elle-même une nature différente de celle des vivants, la première étant axée sur une visée conclusive quand la seconde s'est affirmée dans l'ouverture.

9. 1. Fragments de mémoires abandonnés.

Les fragments de mémoire récoltés par les fantômes en transit finissent tous condensés dans des images aux signification multiples et superposées. En effet, le déséquilibre qui atteint de nouveau le statut du fantôme au sein du cadre empêche la concrétisation d'une existence explicitement linéaire. Défini par son existence cyclique, le fantôme est plusieurs fois revenant avant de s'effacer en devenant un spectre visuellement et physiquement inconséquent dans l'espace diégétique. C'est-à-dire que chaque retour constituerait une perte de substance de la matière mnésique qui projette le corps fantomatique dans le film.

Les remémorants d'*After Life* sont une illustration assez explicite de ce processus. De fait, l'intégralité de leur séjour, et donc la diégèse, consistent à opérer un tri à chaque itération de l'interview quotidienne. Le choix final n'en est pas vraiment un au sens qu'il n'est pas une affirmation totale d'un moment ; il est bien plus une sélection en négatif d'un souvenir qui aura survécu à l'élimination de souvenirs moins vifs ou significativement intimes. Mais l'élimination progressive du surplus mémoriel ne signifie pas l'annihilation des souvenirs délaissés. Les films développent le point de vue du fantôme au travers d'une séparation visuelle concrète du monde des vivants. Dans *Femmes en miroir* un miroir brisé est ponctuellement

montré réfléchissant la maîtresse de maison, sa petite-fille et son chauffeur tout à tour ou ensemble. Dans une séquence dans laquelle ils discutent tous les trois de la situation de la femme retrouvée (fille de l'une et mère de l'autre), le miroir est alternativement filmé de sorte à ce que tous les personnages y apparaissent et graduellement, plan par plan, la caméra se rapproche jusqu'à laisser deviner une disparition de l'indice visuel de la brisure.

Fig. 25. La famille et ses fantômes sur le point de disparaître au moment de l'acceptation de la disparition de la fille/mère (*Femmes en miroir*, Kijū Yoshida, 2001)

Comme dans cette séquence du film de Kijū Yoshida, les fantômes des films de notre corpus jouissent finalement d'une redéfinition de l'acte de couper. Plutôt que laisser au néant une part signifiante de leur mémoire qui échappe au phénomène de condensation de la création de souvenirs, ils laissent des fragments de la vitre précédemment brisée dans le monde réel. Cependant, ces traces ne sont pas laissées pour les vivants qu'ils ont accompagnés au cours de

la fiction. Elles sont des vestiges d'une psyché laissés au vent et aussi gratuitement abandonnées qu'elles ont été constituées au cours d'errances ou de voyages diversement arbitraires. Le fantastique s'affirme ainsi une dernière fois dans un entre deux final avec d'un côté le refus de de suivre le fantôme disparu et de l'autre celui de continuer au côté des vivants. Lorsque Mizuki accepte de brûler les prières qu'elle avait gardées, elle signale au spectateur autant qu'à Yūsuke que le deuil handicapant qui l'enfermait à côté du quotidien n'est plus. D'autant plus que le soutien psychologique conséquent qu'elle recevait jusque-là de son mari est maintenant inversement exprimé physiquement lorsque c'est elle qui soutient Yūsuke jusqu'à la plage. Les espaces de traversée que sont les caves ou les espaces sombres et clos se trouvent ainsi finalement appréhendés d'une autre manière, plus sereinement en phase avec la coexistence du réel et du fantastique.

Dans *After Life*, ces traces infimes sont semées par les remémorants dans leurs échanges avec les accueillants mais elles ont aussi une forme concrète normée par les VHS que M. Watanabe regarde et les archives filmiques du centre qu'explore Shiori. Les VHS et les bobines sont ainsi ancrées dans le processus de disparition des êtres. Parallèlement, les moments d'à côté de l'action principale occupés par les salles d'interview et les studios de tournage imprègnent le cadre de moments de désertion subtils qui donnent lieu à des prises de relai inattendues du point de vue. Certes l'action se concentre sur les personnes qui ne choisissent pas de souvenir, en fait les personnes qui ne suivent pas les règles. Il n'en demeure pas moins que les personnes qui choisissent sont aussi des fantômes et d'autant plus les personnes qui choisissent rapidement. Puisque le choix signifie l'éviction de tout le reste de la mémoire, les personnes qui savent déjà le souvenir qu'elles garderont sont traitées d'une manière dissemblable de ce qui est la norme en termes de cadrage ou de durée de plan mais chaque fois à un moment donné. Il y a par exemple l'homme qui raconte qu'il était affamé, sur une île pendant la Seconde Guerre mondiale et qu'il s'est un jour trouvé face à des États-uniens auxquels il a dû demander à manger. David Desser se penche plus avant sur cette journée d'interview du mardi qui est le moment pour chacun de remémorants de raconter son véritable souvenir face caméra[106]. Lors des récits, les anecdotes et les apartés sont nombreux. Certains demandent des précisions sur les manières dont le souvenir seront réalisés, d'autres s'interrogent sur la pertinence de tel ou tel souvenir. En se plaçant ainsi en décalage par rapport à l'économie de la diégèse construite autour, le registre documentaire opère une résistance à

[106] David Desser, art. cité, p. 53-54.

l'effacement par le témoignage et les moments de transmission dont les journées de tournages sont chargées. Dans ces étranges instants de partage qui étaient laissés hors du cadre les jours précédents se trouvent les fragments de mémoires en construction que chacun laissera derrière soi, seulement maintenus dans l'espace cinématographique de la fiction. La même chose s'opère dans *Shara* mais ces instants en écart par rapport à la diégèse sont depuis la première scène doublés d'une autre grille de lecture résonnant avec l'épisode de la disparition. Les déambulations urbaines des personnages sont par ailleurs tout à fait étouffées par la densité sonore attribuée à la présence fantomatique depuis cet épisode.

La réalisation de la sortie du cadre tant attendue par des personnages endeuillés ou tout simplement pressés de voir se concrétiser l' « après » réclame ainsi un dernier regard apaisé sur les perspectives obstruées du devenir du fantôme. Cela n'est plus l'occasion d'un report vers le passé mais bien celle d'une redéfinition de l'instant qui se charge de sens multiples et superposés tout en se séparant définitivement du temps passé et du temps à venir. L'inconnu qui attend les êtres en voie de disparition n'est pas un devenir néfaste ou néantisant, comme le montrent les mouvements qui lui sont associés.

9. 2. S'envoler et s'affranchir du cadre.

Contrairement à *After Life* ou *Vers l'autre rive*, *Shara* donne à voir le devenir du fantôme une fois que sa quête mémorielle arrive à sa conclusion. Après avoir été conduit hors du cadre par le remplacement effectif de son rôle au sein de la famille, la caméra habitée par Kei passe une dernière fois devant l'atelier d'encre déserté à la saison estivale, tandis que les cloches rituelles résonnent de nouveau mais cette fois pas de course dans les ruelles de la ville. Au contraire, le fantôme sort tout à fait du cadre imposé : il ouvre une porte, monte des escaliers et saute pour s'envoler finalement au-dessus de la ville.

Fig. 26. L'envol final de Kei qui ouvre lui-même la porte menant vers le ciel de Nara (*Shara*, Naomi Kawase, 2003)

Les schémas mémoriels et géographiques des fantômes sont profondément ancrés dans une cyclicité nécessaire à leur maintien à le frontière fantastique. Quand arrive le moment de délaisser la cadre et le quotidien des vivants, l'envolée semble traduire assez justement la libération, que les vivants partagent avec les morts, de voir le fantomatique être exorcisé du cadre. L'entre-deux ne peut plus se maintenir au centre de l'espace diégétique et les fantômes n'ont plus de raison de se porter dans le réel par le biais d'un point de vue gardé à l'écart. Toutefois, comme si seule la coexistence permettait au fantôme d'exister dans le cadre, la sortie de cadre n'est pas montrée dans les trois films. *After Life* et *Vers l'autre rive* font le choix du hors-champ alors que *Shara* montre une alternative à l'errance terrestre dans l'errance aérienne. Plus de rapport entre vivants et revenants dans ces images mais un cadre infléchi en faveur des premiers qui sont, eux, montrés après la disparition dans les films de Kurosawa et Kore-eda.

Fig. 27. Mizuki seule sur le rivage après la disparition de son mari (*Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015); les accueillants sans Mochizuki après le visionnage de son ultime souvenir (*After Life*, Hirokazu Kore-eda, 1998)

Mais la différence de traitement ne se creuse pas du fait de ces choix différents. Naomi Kawase fait en effet défiler le générique sur les images de Nara vue en contre-plongée, ce qui sort aussi le spectateur de la boucle fantastique sans l'en expulser brusquement. Finalement, il n'existe pas d'images conclusives des fantômes disparaissant dans un néant cinématographique et sensoriel. L'ascendant du réel ne s'affirme pas dans la négation du fantastique mais dans l'identification d'un rapport entre vie et mort qui était jusqu'alors défectueux, redressé par l'intervention fantastique. *Vers l'autre rive* et *Shara* regardent cette anomalie par le prisme d'individualités isolées qui au fur et à mesure de la fiction perdent prise sur le cadre cinématographique si elles appartiennent au fantastique et, au contraire, se réapproprient l'ascendant au sein du cadre si elles appartiennent au réel. *After Life* offre finalement un cadre moins ouvert à l'expression de ces dynamiques de pouvoir sur l'image et sur la fiction car un cadre administratif régulé préexiste à la diégèse. Mais cela permet aussi de rendre plus universel le propos car les êtres incapables de faire le deuil de leur propre vie ou de celle d'autrui ne sont pas présentés comme des exceptions dignes de donner lieu à un récit particulier.

Shara demeure toutefois à nos yeux la mise en image de la disparition fantomatique la plus évocatrice des dynamiques narratives mises en œuvre au sein du corpus. L'envolée finale de la caméra laisse peu de place à l'interprétation et la prise de corporéité de Kei (il ouvre la porte) avant sa prise d'élan au-dessus des toits met en tension tout ce que sont les fantômes de notre corpus. De pure perception et mouvement, ils acquièrent des corps incarnés capables d'interagir avec le réel plus que ces corps ne leur sont conférés par le hasard diégétique. Puis, suivant l'interaction avec le réel, il portent le regard et leur expérience sensorielle (traduite par le son) vers leur mémoire, superposée finalement aux traces des vivants (très concrètement, le

générique). Et de là, leur présence peu s'effacer, fondue au noir et non abruptement coupé, pour signaler l'éventuelle continuité possible.

Conclusion

Le corpus de cette étude s'est principalement constitué dans le souci d'identifier des formes et des motifs reliant entre eux des films de fantôme japonais s'éloignant des standards imposés par le succès de la *J-horror*. La problématisation et l'identification de points de focale réflexifs est avant tout partie du corpus lui-même. Il nous a semblé qu'il existait des tensions de mise en scène du fantôme qui traversaient les considérations esthétiques des trois films et des trois réalisateurs. Mis à l'épreuve de parallèles et de rapprochements nombreux avec d'autres films japonais contemporains, *After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* résonnaient entre eux autour d'une question : pourquoi le fantôme qui a un relai sensoriel dans le film reste-t-il fondamentalement défini par son altérité ? Comment les films que nous avons isolés sont-ils à mi-chemin entre l'étrangeté des fantômes de la *J-horror* et une mise à plat des rapports entre réel et fantastique qui passerait par la normalisation assumée des corps fantomatiques ?

C'est de là que les questions de regards et de mémoire ont émergé, toutes les deux des motifs tout à fait structurants de la *J-horror* qui sont abordées d'une manière légèrement décalée par les films du corpus. D'abord isolés par des questions d'incarnation, ces derniers ont ensuite été confirmés dans cette isolation par d'autres caractéristiques. Si l'on y trouve des questions mémorielles, par exemple, ce n'est pas selon le genre de l'enquête qui regroupe des films aussi différents qu'*Eureka*, *Femmes en miroir* et *Ring*. Il n'est pas question d'élucidation dans les trames des films que nous avons étudiés. Autrement dit, là où les indices d'autres films mènent à l'explication originelle du fantôme, les indices d'*After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* qui structurent certaines images agissent dans une dynamique de confirmation de la nature même du fantôme. Or, cette nature est profondément problématique car elle ne peut toutefois s'affranchir des rapports de force qui structurent les récits fantastiques. Le but de la fiction est de redonner l'ascendance narrative au réel délivré des apparitions fantomatiques. Nous nous sommes donc d'abord intéressée à la manière dont la dichotomie entre réel et fantôme pouvait être dépassée pendant un temps dans la fiction au moyen d'espaces frontières au sein desquels le fantôme se maintient sans pouvoir tout à fait exister sur le même plan que les vivants. Le

point de vue du fantôme se définit dans un premier temps comme le mode de projection de cette entité dans un réel qui n'est pas sans cesse soumis à la menace frontale de cette intrusion. Le fantôme intègre le cadre au moyen du regard plus que par la présence physique d'un corps machinique ou actoriel. Mais ces espaces frontières créent par la suite des fissures dans la continuité quotidienne qui devait se maintenir et la mettent en suspens lorsque la présence fantomatique se confirme tant dans ses capacités cognitives que dans ses capacités physiques d'interaction avec le monde des vivants.

La question qui est alors soulevée consiste à constater que la position du fantôme est toujours aux limites de la sortie de cadre et donc éminemment instable. Pourquoi imposer ainsi au réel l'instabilité inhérente à l'apparition d'éléments fantastiques si nous avons déjà établi que ces apparitions ne sont pas caractérisées par une essence confrontationnelle ? La réponse réside dans le fait que les fantômes du corpus ont aussi cela de particulier qu'ils sont des manifestations physiques et dramatiques d'une démarche intimement thérapeutiques tant pour eux-mêmes que pour les vivants qu'ils reviennent voir. Le fantôme a ici une identité qu'il n'est pas question de rechercher (*Ring*) ou d'accepter (*Femmes en miroir*). Elle est avant tout un acquis comme c'est souvent le cas des identités des vivants ou des personnes attaquées dans la *J-horror*. On cherche souvent l'identité du fantôme tueur alors que l'enjeu pour les vivants est de reconnaître des alliés ou des personnes déjà victimes du fantastique. Dans notre corpus cependant, les fantômes sont aussi identifiables que les vivants, voire plus. Cela vient du fait que cette irruption fantastique dans le cadre est souvent l'indice d'une urgence identitaire des vivants. Le fantôme incarné a à ce titre un rôle thérapeutique à jouer. Mais il demeure motivé par une quête personnelle. Elle le pousse à revenir une dernière fois sur ses propres traces afin de pouvoir reconstituer une image synthétique et conclusive du monde qu'il a déjà en partie quitté. C'est ainsi que d'instable le statut du fantôme devient changeant, la quête mémorielle qui est la sienne se déclinant en recherches diverses qui confirment une position en décalage par rapport aux vivants. La mémoire du fantôme s'affirme dans le cadre narratif et dans le cadre visuel en ce qu'elle est analogue à la fiction cinématographique : elle avance vers une fin alors que les vivants, eux, recherchent l'élan qui permettra de raviver les caractéristiques prospectives d'une mémoire en évolution. Nous en avons déduit que le point de vue du fantôme est le moyen par lequel la nouvelle mémoire se constitue en images plus profondément marquées par une superposition des expériences et des sens qui signale aussi la disparition à venir. Au fur et à mesure que la distinction entre fantômes et vivants se confirme, les hiérarchies

normales inversées par les éléments fantastiques se réaffirment et conduisent petit à petit le fantôme vers la sortie du cadre.

Toutefois, avant cela, il reste à établir clairement les rapports que ce point de vue entretien avec la présence d'êtres de nature différente. Les séparations visuelles et narratives qui empêchent les fantômes et les vivants d'exister sur le même plan restent-elles figées ? Ou, au contraire, sont-elles redéfinies lorsque la mémoire du fantôme se confirme dans une dynamique contraire à ce que sont les quêtes mnésiques des vivants marquées par l'omniprésence du deuil ? Échappant à la confrontation qui régit souvent les relations entre êtres normaux et êtres fantastiques au cinéma, les fantômes d'*After Life*, *Shara* et *Vers l'autre rive* se laissent guidés vers la sortie du cadre et délaissent le point de vue ou le reportent sur des objets moins chargés de liens émotionnels ou mémoriels. Ces sorties de cadre se font en parachevant la quête mnésique dans un dernier mouvement de condensation qui résulte parfois par la mise en avant d'effets de cycle au sein des images et entre elles. Dans un parallèle de construction visuelle et narrative, les espaces frontières surgissent de nouveau pour apaiser cette disparition finale et donc rendre possible l'exorcisme de ces fantômes. Le terme n'est d'ailleurs pas utilisé au sens spectaculaire qu'il évoque parfois mais bien au sens thérapeutique d'un exorcisme de vieux fantômes, comme on le dit des « vieux démons ». Ces fantômes reviennent pour dépasser une dichotomie qui faisait justement de leur absence la source d'une menace de disparition des vivants. La dialectique qui permet cela voit ainsi les agents du deuil se manifester de nouveau de manière vive dans le réel diégétique afin de rendre la disparition finale tout à fait définitive et nette. Reste ainsi pour le fantôme une mémoire close qui, condensée dans le souvenir (fragment de mémoire limité) laissé par le temps de cohabitation dans le cadre, devient pour les vivants un *memento* imposant, de fait, la fin du processus de deuil.

Les fantômes incarnés de notre corpus ont permis de mettre en lumière une partie des motifs d'un fantastique en pure juxtaposition au réel et non en opposition physique à ce dernier. En réunissant ainsi des films de réalisateurs différents et de temporalités peu éloignées, il est possible de dessiner les contours d'une esthétique parallèle à celle qui irrigue les études sur le *J-horror*, à la fois proche par ses motifs et s'en éloignant par la mise en place d'une dialectique plutôt qu'une dichotomie. Il nous semble que ce pas de côté, pour petit qu'il peut être, permet une ouverture de perspective vers d'autres branches du merveilleux, parmi lesquelles le féérique trouve un écho particulier. Il est en tout cas intéressant de constater que le décalage entre réel et fantastique peut permettre de susciter une conscience écologique au sein des films. C'est

pour cela qu'après un fantastique des corps de fantômes incarnés il serait possible de se pencher sur les corps d'enfants (le devenir de l'humanité) ou ceux des animaux (l'innocence) dans un fantastique redéfinit au cœur de la nature. Nous pensons par exemple au *Bêtes du Sud Sauvage* de Behn Zeitlin (2012) qui relève d'un corpus bien éloigné mais qui met lui aussi en tension des représentations d'oppositions annihilatrices pour favoriser un discours de la rencontre avec l'étrange(r).

Bibliographie

La présente bibliographie a été répartie en deux parties : les sources traitant directement de l'art cinématographique et les sources ayant constitué un apport théorique dans d'autres domaines (philosophie, histoire, culture japonaise, etc.). Les subdivisions de la deuxième catégorie n'ont pas cherché à unifier dans un bloc unique tout ce qui concerne la culture japonaise. Le but a bien plutôt été, comme dans la catégorie « Cinéma », d'identifier clairement des subtilités de représentation ou de concepts relevant de leur inscription dans un contexte japonais sans pour autant essentialiser une culture japonaise séparée de son inscription dans un contexte international interconnecté.

1. Cinéma

1.1. Théorie du cinéma

Jacques AUMONT, *L'Attrait de l'illusion*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2019.

Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P. O. L., Paris, 2009.

Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

Corinne MAURY, *L'Attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côte Cinéma : Motifs », 2013.

1.1.1. Mouvement et point de vue

Pierre BEYLOT, « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », *Essais*, hors-série n° 4, 2018, p. 127-140.

Antony FIANT, Roxane HAMERY et Jean-Baptiste MASSUET (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire. Série Cinéma », 2017.

1.1.2. Documentaire

Éliane DE LATOUR et Alain MOREL, « Ethnologie et cinéma : regards comparés. À propos de *Contes et comptes de la cour* d'Éliane de Latour », *Terrain*, n° 21, octobre 1993, p. 150-158.

Claude VIOT-MURCIA et Gilles MENEGALDO (dir.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1992.

1.1.3. Son

Yohann GULGIELMETTI, *Silence, bruit et musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Floreal PALEATO, « Entretien avec Paul Laverty : Écouter er comprendre le point de vue », *Positif*, n° 563, janvier 2008, p. 9-13.

Makis SOLOMOS « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance », *Paragraph*, n° 41, mars 2018, p. 95-109.

1.2. Cinéma fantastique

Jean-Louis LEUTRAT, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995.

Jean-Louis LEUTRAT et Francis JACQUES, *L'Autre visible*, Paris, Klincksieck, 1998.

Clélia ZERNIK et Éric ZERNIK, *L'Attrait des fantômes*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma : Motifs », 2019.

1.3. Mort et cinéma

Pierre JAILLOUX, « *Portait of Jennie*/*Le portrait de Jennie* (Wiliam Dieterle, 1948) », *L'Art du cinéma*, Paris, n° 77, p. 47-53.

Laurent VACHAUD, « *État second* : l'angoisse du miraculé », *Positif*, Paris, n° 399, mai 1994, p. 39-40.

1.4. Cinéma japonais

1.4.1. Histoire et esthétique

Katarzyna ANCUTA « Ringu and the vortex of horror: contemporary Japanese horror and the technology of chaos », *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, n° 1, Bangkok, 2007, p. 23-41.

Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982 [1979].

Simon DANIELLOU, « La place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais », thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, 2015.

Paul JACKSON, « Changing of the seasons: Isao Takahata's The tale of the Princess Kaguya », *Metro*, n° 185, 2015, p. 88- 92.

Stéphane DU MESNILDOT, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2011.

Benjamin THOMAS, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

Mitsuyo WADA-MARCIANO, « *J-horror*: New Media's Impact on Japanse Horror Cinema », Canadian Journal of Film Studies, n° 16, p. 23-48, 2007.

1.4.2. Cinéastes et films du corpus

1.4.2.1. Naomi KAWASE et *Shara*

Joel Neville ANDERSON, « Home Birth, World Cinema: Naomi Kawase's Films in Circulation », *Studies in Documentary Film*, n° 14, 2020, p. 50-62.

Orlando BETANCOR MARTEL, « El ciclo eterno de la vida, en el film *Sharasojyu* (*Shara*) de la directora Naomi Kawase », *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del Pais Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria*, n° 3, 2013, p. 105-116.

Naomi KAWASE, « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème de celui qui va mourir », propos recueillis par Charlotte Garson, traduction d'Aurélien Hancou, *Cahiers du cinéma*, n° 569, 2003, p. 17.

Jacques KERMABON, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », *24 images*, n° 159, 2012, p. 16-17.

Adrian MARTIN, « Cierto rincón oscuro del cine moderno », *El Amante Cine*, n° 197, octobre 2008, p. 8-11.

Hubert NIOGRET, « *Sharasoyu*/*Shara* », *Positif*, n° 509/510, juillet/août 2003, p. 100.

Gustavo NORIEGA, « *Shara* », *El Amante Cine*, n° 200, janvier 2009, p. 36-37.

Erin SCHONEVELD, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" », *Arts*, Haverford, n° 8, 2019.

Antoine THIRION, « Capitale fantôme », *Cahiers du cinéma*, n° 589, avril 2004, p. 20-23.

1.4.2.2. Hirokazu KORE-EDA et *After Life*

Ouvrage

Hirokazu KORE-EDA, *Quand je tourne mes films*, Paris, Atelier Akatombo, 2019.

Articles

David DESSER, « *After Life*: History, Memory, Trauma and the Transcendant », *Film Criticism*, n° 35, 2011, p. 46-65.

Linda EHRLICH, « Turning Away from the Fire: A New Look at Films of Kore-eda Hirokazu », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n° 60, Wayne State University Press, 2019, p. 116-140.

Kristi MCKIM, « Learning to Love What Passes: Sensual Perception, Temporal Transformation and Epistemic Production in Hirokazu Kore-eda's *After Life* », *Camera Obscura*, n° 23, Durham, Duke University Press, 2008, p. 69-101.

Andrea SABBADINI et Alexander STEIN, « "Just choose one": Memory and Time in Kore-eda's *Wandafuru Raifu* [after life] (1998) », *The International journal of Psychoanalysis*, n° 82, 2001, p. 603-608.

Lars-Martin SORENSEN, « Reality's Poetry: Kore-eda Hirokazu between Fact and Fiction », *Film Criticism*, n° 35, 2011, p. 21-36.

Yann TOBIN, « *After Life*, *Maborosi* : ne pas oublier », *Positif*, n° 465, novembre 1999, p. 60.

Yann TOBIN, « Nantes 1998 », *Positif*, n° 461/462, juillet/août 1999, p. 162.

Jonathan ELLI, « Reviews: *After Life* », *Film Quarterly*, n° 57, automne 2003, p. 32-37.

1.4.2.3. Kiyoshi KUROSAWA et *Vers l'autre rive*

Ouvrages

Diane ARNAUD, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2005.

Makoto SHINOZAKI, *Mon effroyable histoire du cinéma : entretiens avec Makoto Shinozaki*, (trad. Mayumi Matsuo et David Matarasso), Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2008.

Articles

Hubert NIOGRET, « Entretien avec Kiyoshi Kurosawa : entre un monde et un autre monde », *Positif*, n° 655, septembre 2015, p. 25-28.

Marc YAMADA, « The post-Aum Films of Kiyoshi Kurosawa », *Japan Forum*, n° 27, 2015, p. 476-497.

Adrien GOMBEAUD, « Kiyoshi Kurosawa : *Vers l'autre rive*, les sens de la vie », *Positif*, n° 655, septembre 2015, p. 22-24.

Hubert Niogret, « *Kishibe no Tabi*/*Vers l'autre rive* », *Positif*, n° 653/654, juillet/août 2015, p. 84.

Nicholas GODFREY, « Stay With Me Forever: Kiyoshi Kurosawa's *Journey to the Shore* », *Metro: Media & Education Magazine*, St Kilda, n° 188, automne 2016, p. 56-59.

2. Apports théoriques

2.1. Mémoire et point de vue

Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine »,1965 [1896].

Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine »,1967 [1888].

Jean BESSIERE, « De Bergson à Deleuze : Fabulation, image, mémoire », *Neohelicon*, n° 24, 1997, p. 127-159.

Wilhelm WINDELBAND, « En guise d'introduction à *Matière et mémoire* de Bergson », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 198, 2008, p. 147-156.

Jean HIPPOLYTE, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », *Revue Internationale de philosophie*, n° 10, p. 373-391.

2.2. Fantastique

Victor CHKOLVSKI, *Sur la théorie de la prose*, (trad. Guy Verret), Lausanne, L'Âge d'homme, 1973 [1925].

Libuše HECZKOVÁ et Kateřina SVATONOVÁ, « *Ostranenie* Does Not Equal *Ozvláštnění*: An Issue of a Term Transferred and Misunderstood », *Slovo a Smysl*, n° 12, p. 50-58.

Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974 [1960].

2.2.1. Fantômes

Radu DAGRAN, « Communiquer avec l'Autre monde : limites et trous dans l'espace habité. Quelques exemples roumains », *European Journal of Sociology*, n° 39, 1998, p. 309-332.

Heonik KWON, « Les voisins invisibles : fantômes cosmopolites dans un village vietnamien », *Terrain : anthropologie et sciences humaines*, n° 69, avril 2018.

Claude LECOUTEUX, *Fantômes et revenants au Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1986.

2.2.2. Fantastique japonais

Ranpo EDOGAWA, *Un amour inhumain*, (trad. Miyako Slocombe), Sofia, Wombat, coll. « Iwazaru », 2019.

Shigeru MIZUKI, *L'Encyclopédie des yōkai* (intégrale), Paris, Pika, 2012.

Michael LUKEN, « Les *Portraits de Reiko* de Kishida Ryuusei, ou comment les fantômes sont à l'œuvre », *Les Fleurs artificielles : création, imitation et logique de domination*, Paris, Presses de l'INALCO, Paris, 2016, p. 95-129.

Julien ROUSSEAU et Stéphane DU MESNILDOT (dir.), *Enfers et fantômes d'Asie*, Paris, Musée du Quai Branly / Flammarion, 2018.

2.3. Culture et représentations

Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2015 [2006].

Walter BENJAMIN, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

Shigenobu KOBAYASHI, *Color Image Scale*, (trad. Louella Matsunaga), New York, Kodansha USA, 1992.

Kevin R. NELSON, « Near-death experience: arising from the borderlands of consciousness in crisis », *Annals of the New York Academy of Sciences*, n° 1330, novembre 2014, p. 111-119.

2.3.1. Le quotidien

Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990.

Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1994.

2.3.2. Culture japonaise

Christopher HARDING, « Mind, Soul, and Consciousness: Religion, Science and the Psy Disciplines in Modern South Asia », *South Asian History and Culture*, n° 9, juillet 2018, p. 251-259.

Mi Suk LEE, Jin Kang SA et Kyung Hee CHUNG, « A Comparative Analysis of the Characteristics and Images of Costume Colors in the Traditional Plays of Korea, China and Japan », *Color Research and Application*, n° 27, 2012, p. 302-312.

Cléa PATIN « Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux : le marché de l'art japonais à l'épreuve de la "bulle spéculative" de la fin des années 1980 », *La Fabrique de l'art au Japon*, Paris, éditions du CNRS, 2016, p. 307-328.

René SIEFFERT et Michel WESSERMANN, « Théâtres du monde - Le Théâtre japonais », *Encyclopedia Universalis*, 2017, [http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/theatres-du-monde-le-theatre-japonais/]. Dernière consultation le 14/05/2021.

Junichirō TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, (trad. René Sieffert), Paris, Verdier, 2017 [1978].

Annexes

Filmographie

After Life

Titre original : ワンダフルライフ (Wandafuru Raifu)

Durée : 119 minutes

Format : 1.66

Sortie en France : 17 novembre 1999

Réalisation : Hirokazu Kore-eda

Scénario : Hirokazu Kore-eda

Production : Masayuki Akieda et Shiho Sato

Montage : Hirokazu Kore-eda

Direction de la photographie : Masayoshi Sukita et Yutaka Yamazaki

Musique : Yasuhiro Sakamatsu

Distribution :

Arata : Takashi Mochizuki

Erika Oda : Shiori Satonaka

Susumu Terajima : Satoru Kawashima

Takashi Naitō : Takuro Sugie

Taketoshi Naitō : Ichiro Watanabe

Sayaka Yoshino : Kana Yoshino

Kazuko Shirakawa : Nobuko Amano

Kyōko Kagawa : Kyoko Watanabe

Shara

Titre original : 沙羅双樹 (Sharasōju)

Durée : 100 minutes

Format : 16/9

Sortie en France : 31 mars 2004

Réalisation : Naomi Kawase

Scénario : Naomi Kawase

Production : Yoshiya Nagasawa

Montage : Shōtarō Anraku, Naomi Kawase et Tomoh Sanjo

Direction de la photographie : Yutaka Yamazaki

Musique : Ua

Distribution :

Kohei Fukungaga : Shun Aso

Yuka Hyyoudo : Yu Ito

Naomi Kawase : Reiko Aso

Katsuhisa Namase : Taku Aso

Kanako Higuchi : Shouko Ito

Vers l'autre rive

Titre original : 岸辺の旅 (Kishibe no tabi)

Format : 2.35

Durée : 127 minutes

Sortie en France : 30 septembre 2015

Réalisation : Kiyoshi Kurosawa

Scénario : Kiyoshi Kurosawa, Takashi Ujita, d'après un roman Kazumi Yumoto

Production : Laurent Harjani

Montage : Tsuyoshi Imai

Direction de la photographie : Akiko Ashizawa

Musique : Naoko Etō et Yoshihide Ōtomo

Distribution :

Eri Fukatsu : Mizuki

Tadanobu Asano : Yūsuke

Masao Komatsu : Shimakage

Kaoru Okunuki : Kaoru

Filmographie secondaire

Femmes en miroir (鏡の女たち, *Kagami no onnatachi*, 2001)

Durée : 124 minutes

Réalisation : Yoshihige Yoshida

Production : Philippe Jacquier, Groove Kirema, Root Pictures, Sha, Sépia Productions

Scénario : Yoshihige Yoshida

Photographie : Masao Nakabori

Distribution : Mariko Okada (Mme Kawase), Yoshiko Tanaka (Masako), Issiki Sae (Natsuki) Hideo Murota (Goda)

Maborosi (幻の光, *Maboroshi no Hikari*, 1995)

Durée : 110 minutes

Réalisation : Hirokazu Kore-eda

Production : TV Man Union

Scénario Yoshihisa Ogita

Photographie : Masao Nakabori

Distribution : Makiko Esumi (Yumiko), Takashi Naitō (Tamio), Tadanobu Asano (Ikuo)

La forêt de Mogari ((殯の森, *Mogari no mori*)

Durée : 97 minutes

Réalisation : Naomi Kawase

Production : Celluloid Dreams, Centre National de la Cinématographie

Scénario : Naomi Kawase

Photographie : Hideo Nakano

Distribution : Machiko Ono (Machiko), Yoichiro Saito (son époux), Kanako Masuda (Mako), Shigeki Uda (Shigeki)