

Le diaphane et les ténèbres. **Corps de lumière dans *La charrette fantôme* de Victor Sjöström**

Tristan Grünberg (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III)

Résumé

La charrette fantôme (Victor Sjöström, Suède, 1919) est le premier film fantastique jamais réalisé. La lumière, y tenant un rôle paradoxal et ambivalent, conduit l'image cinématographique aux limites de la représentation, sur les terres de l'inquiétante étrangeté. Sjöström, héritier des traditions figuratives de la photographie spirite et du tableau vivant, use de la lumière pour construire un espace, un temps et des corps capables de s'affranchir des lois régissant notre monde : la transparence se change en ombre, le diaphane se fait ténèbres, le halo de sainteté devient un bouclier de Persée qui menace le visible, entre cécité et éblouissement.

Avec la lampe nous rentrons au gîte de la rêverie du soir dans les demeures de jadis, les demeures perdues mais qui sont, dans nos songes, fidèlement habitées. Où a régné une lampe, règne le souvenir¹.

Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*

Dans les années 1910, la Suède rayonne sur l'ensemble de l'industrie cinématographique européenne, portée principalement par deux réalisateurs de talent et de légende : Mauritz Stiller et Victor Sjöström. Tous deux fortement inspirés par les sagas scandinaves, les romans suédois et le théâtre nordique, ils posent, à cette époque, les fondations de ce qui deviendra une des premières cinématographies nationales florissantes, avant d'émigrer définitivement aux États-Unis dans les années 1920.

Partageant un intérêt commun pour la réécriture du folklore traditionnel ainsi que pour la description minutieuse, voire quasi-naturaliste, de la vie quotidienne de leurs contemporains, il n'est pas étonnant d'apprendre que les deux cinéastes ont trouvé en l'œuvre de Selma Lagerlöf une source d'inspiration presque inépuisable. La romancière suédoise, auteure célèbre de *La saga de Gösta Berling* [1891] (portée à l'écran par Mauritz Stiller en 1923), semble en effet être en cela leur initiatrice, si ce n'est leur modèle.

¹ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 17.

En 1919, Victor Sjöström décide ainsi d'adapter *La charrette fantôme* (*Körkarlen*²), récit à la frontière de la fable merveilleuse, du conte fantastique et du mélodrame moraliste. Il reprend exactement l'intrigue et le développement du roman de Lagerlöf afin d'en redessiner cinématographiquement les contours mouvants et incertains.

Pendant la nuit de la Saint-Sylvestre, Edit, qui dirige la mission locale de l'Armée du Salut, se meurt de la tuberculose. Sa dernière volonté est de revoir David Holm, pécheur impénitent, espérant trouver enfin chez lui les signes du repentir. Mais peine perdue : à la chambre de la mourante, Holm préfère le décor sinistre du cimetière, entouré de ses compagnons de débauche et du réconfort de la boisson.

L'apparente imperméabilité de ces deux espaces va cependant céder face aux attaques d'un temps dont l'avancée conduit au moment – et au lieu – du passage. Un passage ô combien symbolique, puisqu'il mène à la nouvelle année, délivrant ces forces incontrôlables qui, à l'approche de minuit, ouvrent les frontières entre le monde des vivants et des morts, libérant les âmes de la « prison de leur corps ».

C'est dans cet entre-deux que se déroule le projet ambitieux et fondateur du film. L'adaptation d'un tel roman, qui ne trouve de code de représentation dans aucun genre cinématographique existant à l'époque, condamne Sjöström à la recherche et à l'invention. Or, cette tentative ne va pas sans questionner l'identité et les frontières mêmes de l'image. Contrainte ici à la représentation du surnaturel et de l'invisible, elle prend une dimension nouvelle, partagée entre l'idéal de l'analogie photographique et la nécessité d'en dépasser les limites. Ou comment pré-figurer sans dé-figurer ?

Il ne saurait exister meilleur moment pour se risquer à résoudre ce conflit que la nuit de la Saint-Sylvestre, quand la flamme des chandelles tente de combattre les ténèbres.

Corps de lumière

La charrette fantôme qui donne son titre au roman et au film est étonnamment absente de toute la première partie du récit. Ainsi, nous assistons à l'agonie de sœur Edit, aux scènes d'ivrognerie de David Holm, aux vaines tentatives de sœur Maria et du capitaine Gustafsson pour ramener le pécheur à la raison et auprès de la mourante. Jusque-là, la représentation tout à fait réaliste suit les traces du développement mélodramatique, usant des codes mis en place par D.W. Griffith aux États-Unis dans les années

² Selma Lagerlöf, *Körkarlen*, Stockholm, Bonnier, 1912.

1910 : unité de temps tragique, séquences parallèles créatrices de suspens, gros plans mutilateurs et assassins.

Mais, soudain, la temporalité est bouleversée : le film devient le cadre d'un nouveau récit alors que David Holm, prenant la place de narrateur, raconte l'histoire de Georges. Premier flash-back. De nouveau la nuit de la Saint-Sylvestre, mais quelques années auparavant. Georges, un alcoolique érudit, met en garde ses amis contre la menace de la charrette fantôme. Cette charrette, dont le cocher doit être remplacé par le dernier mort de l'année, transporte les âmes indignement trépassées vers leur ultime demeure. Commence alors l'exposition de la légende. Nous voilà spectateurs de l'apparition merveilleuse de cette charrette tant annoncée.

Sjöström, pour figurer l'aspect surnaturel de l'envoyé de la faucheuse utilise le procédé photographique de la surimpression. Le trucage, perfectionné par Georges Méliès au cinéma, consiste à exposer deux fois de suite la pellicule, permettant de faire vaciller la représentation du corps. Un corps qui, d'opaque, devient translucide, perdant « l'inéluctable volume³ » qui le caractérise et ouvrant l'image à une nouvelle dimension. Celle-ci semble alors se composer de strates multiples et superposées, se creusant dans la profondeur, tandis que les corps répondent soudain à la définition du poète Lucrèce :

Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane. [...] Enfin les images qui nous apparaissent dans les miroirs, l'eau, tout ce qui luit, sont forcément des simulacres émanant des objets puisqu'ils offrent le même aspect⁴.

Cette conception antique du corps, reprise par les peintres et théoriciens de la Renaissance (de Léonard⁵ à Vasari), fraiera son chemin jusqu'aux portes du vingtième siècle et jusque sous la plume du photographe Nadar qui, citant la théorie balzacienne, soutient que « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps⁶. » Et d'ajouter : « chaque opération Daguerrienne

³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 10.

⁴ Lucrèce, *De la nature*, Livre IV, Paris, Flammarion, 1997, p. 245-249.

⁵ Léonard, dans ses *Carnets*, reprendra la métaphore végétale de Lucrèce pour comparer la tête humaine à un oignon, s'épluchant en « tuniques ou pelures ».

⁶ Nadar, « Balzac et le daguerréotype », *Quand j'étais photographe*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1979 [1895], p. 6.

venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté⁷ ».

Le corps photographié s'affirme donc chez Sjöström – à l'instar de ces différents artistes et théoriciens – comme pur corps photographique, corps de lumière potentiellement inscriptible sur une surface, qu'elle soit onde, miroir ou pellicule.

Le diaphane, le double et le fantastique

Devenu « diaphane », selon la définition d'Aristote⁸, le corps peut désormais circuler à sa guise dans un espace-temps dont il crée les règles, passant les portes fermées, roulant sur l'eau, explorant les fonds marins. Ce renversement spatial conduit inévitablement à une remise en cause de la temporalité. La surimpression – qui est à la figuration ce que le surnaturel est à la réalité : un trop-plein – permet en effet de transgresser la loi qui interdit à un corps de se trouver au même moment en deux endroits différents. Ce don d'ubiquité, nouvellement acquis, devient fantastique dans la mesure où il s'affiche comme une « rupture de la cohérence universelle », comme le désigne Roger Caillois : « Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'Impossible est banni par définition⁹. »

Ainsi le temps du tournage se condense sur la pellicule, sans le moindre égard pour la chronologie. Mais le trouble, étrangement inquiétant, occasionné par cette soudaine apparition du double, s'envole pourtant vite, à mesure que le cocher s'éloigne hors champ et que les frontières entre le monde des vivants et des morts se referment.

Le film suit cet exemple en refermant rapidement la double parenthèse qu'il avait ouverte. Deux fondus au noir encadrent et isolent dans l'espace et dans le temps la séquence de la charrette fantôme, qui perd ainsi tout caractère transgressif et menaçant. Elle n'en demeure pas moins merveilleuse, mais à l'image d'une douce rêverie que la réalité se charge de faire s'évanouir.

⁷ *Ibid.*

⁸ « Or, par transparence (diaphanes), j'entends ce qui, bien que visible, ne l'est pas de soi, pour dire les choses simplement, mais en raison d'une couleur qui lui est étrangère ; et telle est la qualité de l'air, de l'eau et de beaucoup de solides. » (Aristote, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993, p. 167.)

⁹ Roger Caillois, « Images, images... », *Obliques*, Paris, Gallimard, 1987, p. 21.

Il en ira tout autrement lors de la deuxième apparition du cocher. David Holm trouve la mort dans une bagarre avec ses compagnons. Il gît, étendu sur le sol. Alors que le cocher surgit du fond de l'image pour s'approcher du cadavre, minuit sonne ses douze coups. Se tenant à distance respectable de David, le cocher attend. Qu'attend-il, lui qui, jusque-là, comme l'enfant face à son joujou sous la plume de Charles Baudelaire¹⁰, plongeait sans autre hésitation ses mains à travers les corps inanimés pour en retirer l'âme ?

Il attend, tel le Christ gravé de Rembrandt¹¹, qu'un mort se relève. En effet, à l'image de Lazare, le corps diaphane de David Holm s'élève seul sur sa propre dépouille. La coexistence de ces deux corps identiques se partageant à proportion égale les caractéristiques de la vie et de la mort rend l'apparition d'autant plus inquiétante.

Par la présence du double, le corps fantastique continue de signifier ici sa proximité ontologique à la photographie. En effet, comme l'écrit le philosophe Clément Rosset :

Le double est le grand *révélateur* du réel, tout à fait au sens photographique du terme : il figure certes un pur non-être, mais c'est par sa négation que le réel vient à être reconnu en lui-même, à l'image du liquide incolore à la faveur duquel le papier blanc, où rien n'est à voir, se transmue progressivement en photographie du réel¹².

Et c'est justement de cette fonction de révélateur que le cocher s'empare, rendant visible l'invisible, se jouant d'un espace et d'un temps qui, puisque morts et vivants cohabitent, n'ont plus à obéir aux lois qui les régissent. Comme chez Charles Dickens¹³, le fantôme fait alors voyager le pécheur dans le passé, le présent et le futur : le temps paradisiaque de l'idylle amoureuse mène à l'inévitable chute de David que clôturera la terrible confrontation avec Edit.

En effet, le cocher et David se rendent au chevet de la salutiste. Celle-ci, aux portes de la mort, entre en contact avec les deux spectres. Alors s'établit le premier champ/contrechamp entre un mort et une vivante, qui vient définitivement signer la présence ambivalente du fantastique. Les lois

¹⁰ « L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? » (Charles Baudelaire, « Morale du Joujou », *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1992 [1869], p. 250.)

¹¹ Rembrandt, *La résurrection de Lazare*, eau-forte, 1632. Le rapport, fondamental et fertile, des corps à la lumière dans l'œuvre gravée de Rembrandt mériterait à lui seul une étude conséquente.

¹² Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 52 ; Rosset souligne.

¹³ Charles Dickens, *A Christmas Carol*, 1843.

n'y sont pas abolies mais juste transgressées, de manière effrayante et tragique. À la manière d'un retour du refoulé dans la conscience, le surnaturel fait son apparition au cœur de la représentation réaliste, créant ce sentiment d'inquiétante étrangeté¹⁴ qui caractérise le genre fantastique¹⁵.

La photographie spirite : autopsie d'un genre

Doubles, surimpression, voyages dans le temps, sentiment d'Inquiétante Étrangeté, cohabitation des morts et des vivants, révélateur, corps photographiques et fantastiques, autant de facteurs qui semblent tracer une route lumineuse du film de Sjöström à son illustre aïeule, la photographie spirite, inventée soixante ans auparavant par William H. Mumler, photographe américain.

Prétendant être capable d'enregistrer sur plaque argentique la manifestation des esprits, Mumler a mis au point une batterie de procédés malhonnêtes pour créer la croyance. Il s'appuyait pour cela sur le statut de preuve de la photographie, statut en partie dû à l'enregistrement mécanique qui la caractérise et semble en garantir l'objectivité. Le génie du photographe-charlatan était de déguiser l'intervention humaine – la surimpression – en événement surnaturel. Pour rendre ses apparitions fantomatiques encore plus crédibles et sensationnelles, Mumler a vite compris qu'il lui fallait jouer du contraste. Contraste esthétique d'abord : toutes ses figures fantomatiques apparaissent lors des prises de vues tout à fait codifiées et institutionnalisées que sont les portraits photographiques. Puis, il soulignait les contrastes de lumière, de netteté, de transparence pour créer des êtres singuliers, différents et pourtant en contact avec le monde visible.

Par l'intermédiaire de cette supercherie, Mumler a posé la première pierre d'un édifice à la gloire de la photographie, seul art apparemment capable de figurer l'invisible¹⁶. Christine Bergé écrit ainsi :

La photographie est une source d'images nouvelles qui permet aux spirites, ces chrétiens de la dernière heure, de reprendre sur un autre mode l'éternel problème de l'inscription de l'invisible. [...] La plaque de verre n'est déjà

¹⁴ « L'Inquiétante Étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. » (Sigmund Freud, « L'Inquiétante Étrangeté », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1919], p. 215.)

¹⁵ Ainsi que le met en lumière le philosophe Louis Vax dans *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1965 (notamment p. 33-38).

¹⁶ Sur cette question des rapports entre la photographie et l'invisible, voir notamment le très riche catalogue paru à la suite de l'exposition organisée par la Maison européenne de la Photographie : *Le troisième œil – la photographie de l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

plus un tableau peint, elle n'a pas encore la souplesse du « film » ou de la « pellicule », qui sera inventée en 1888. Mais plus la technique s'affine, plus le support d'image devient une sorte de peau magique dont la fonction est de suturer le monde des vivants avec celui des disparus. Le passé vient à la rencontre du présent dans une chambre obscure, et de ces noces naît une peau de réconciliation¹⁷.

Munch disait de l'appareil photo qu'il « ne saurait rivaliser avec le pinceau et la palette tant qu'on ne pourra pas l'utiliser au ciel et en enfer¹⁸ ». Avec Mumler, c'est chose faite. Ainsi, lorsque les peintres nordiques s'intéresseront à la photo, c'est pour y faire apparaître l'invisible, pour voyager dans l'éther et au centre de la Terre. Aux alentours des années 1890, August Strindberg tentera avec ses « célestographies » et ses « cristallogrammes » de cartographier le ciel et de radiographier la terre. Edvard Munch, lui, quinze ans plus tard, jouera du temps de pose pour brouiller les frontières entre l'artiste et l'œuvre : à la fois auteur et sujet de la représentation, mis en scène devant ses toiles, mais se noyant déjà à l'intérieur.

Lorsque la photographie s'attache à figurer l'invisible, la lumière cesse d'être le moyen d'une représentation pour s'affirmer comme pure présentation. Mais cette revendication est loin d'être sans danger, car elle menace l'image photographique dans son intégrité, entre surexposition et sous-exposition, entre un éblouissement médusant et un aveuglement terrifiant.

Cet inquiétant espace de l'entre-deux, auquel donne naissance la photographie spirite, mène d'une esthétique à une poétique de l'image, caractérisant ce qui, dans le film suédois, prend la forme du conflit entre la lumière et l'obscurité, « entre l'austérité classique, l'exigence impérieuse d'une forme parfaite et stable et, d'autre part, l'idée même de métamorphose, la menace d'inadmissible transformation qui brouille et confond les espèces entre elles, les êtres et les éléments, les cités et les astres¹⁹ ».

¹⁷ Christine Bergé, « La peau du mort », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 4, « Voix, visions, apparitions », 2003, p. 614.

¹⁸ Edvard Munch, cité par Arne Eggum, « Edvard Munch, un artiste universel », *Lumière du monde, lumière du ciel*, Paris, Paris-musées, 1998, p. 228.

¹⁹ Roger Caillois, « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

Ténèbres et halos : ambivalences de l'ombre

La transparence qui qualifie les corps fantastiques est en effet à la fois lumineuse et obscure. Alors que Dieu, au premier jour, sépare la lumière de l'obscurité, Lucifer – le « porteur de lumière » – devient le maître des ténèbres. Cette tension originelle affecte inévitablement l'image photographique, partagée entre un absolu de visibilité et la tentation de l'aveuglement. Le jeu des contrastes va déployer un véritable programme esthétique tout au long du film, guidé par la notion ambivalente d'ombre. Ainsi que le précise Georges Didi-Huberman, « l'ombre est une manière de transparence, ne serait-ce que physiquement, par sa densité nulle – et c'est pourquoi *umbra*, en latin, dit aussi le clair reflet. Mais l'ombre est aussi bien la meilleure manière d'obnubiler toute transparence. Elle en procède, elle la renverse²⁰. »

Dans *La charrette fantôme*, l'antagonisme est extrême : la lumière n'y est jamais douce ni tamisée. Le clair-obscur partage l'image en zones sombres et éblouissantes. La co-existence de ces valeurs si fondamentalement opposées signale l'ambivalence d'une lumière qui, à la fois, constitue et menace de disparition l'image cinématographique.

Cette dualité, qui partage le spectre entre une face céleste qui éclaire, illumine, élève et une face infernale, qui engloutit, dévore, séduit, s'exprime de façon problématique. Au visage surexposé d'Edit, aux halos lumineux dessinant des auréoles, aux lampes à huile combattant la tombée de la nuit répond l'ombre menaçante de David Holm et les ténèbres nocturnes qui président à la rencontre du pécheur et du cocher de la mort.

Mais rien n'est aussi simple : la clarté divine se révèle aussi dangereuse que l'obscurité démoniaque. L'image photographique cède tour à tour aux sirènes de la sous-exposition, qui noie l'objet dans les ténèbres, et de la surexposition, qui brûle les corps jusqu'à les rendre invisibles. Et la surface de l'image elle-même subit les assauts d'une lumière ardente, qui blesse et éblouit.

Penser l'action rongearde de la lumière sur les corps (des personnages et de l'œuvre) revient à faire en sens inverse le geste de Rembrandt, maître du clair-obscur, qui, composant ses eaux-fortes, plongeait sa plaque dans l'acide pour faire naître la lumière irradiante de ses corps divins (*Le Christ à Emmaüs*, 1654 ; *Les trois croix*, 1653) ou démoniaques (*Faust*, 1652 ; *L'apparition de la Mort à un couple marié*, 1639²¹).

²⁰ Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 41-42.

²¹ On peut admirer toutes ces eaux-fortes à la maison de Rembrandt, à Amsterdam.

Le conflit ne se joue pas seulement à l'intérieur de l'image, mais aussi à ses frontières. Tout d'abord par la succession des séquences parallèles qui confrontent les scènes d'intérieur, caractérisées par la présence centrale des sources de lumières, aux scènes d'extérieur, où les visages et les corps se noient dans une obscurité que ne vient pas éclairer le moindre rayon de lune. Ensuite par les ponctuations, fermetures et ouvertures à l'iris, qui font triompher les ténèbres avant d'être repoussées par l'apparition épiphanique de la lumière.

Enfin, la lutte la plus captivante est celle qui se déroule aux bords de l'image. En effet, d'un bout à l'autre, le film est marqué par un surcadre quasi-omniprésent, qui réduit l'image et la menace, créant un hors champ en son sein même. Ce cartouche mouvant, caractérisé par sa forme circulaire, singulière et troublante, à la fois enferrée et scinde l'image. À l'obscurité démoniaque, essentiellement séductrice²², s'insinuant à la limite, vient alors s'ajouter le conflit des formes, qui fait vivre au cœur de l'image rectangulaire un iris menaçant. Alors se déploie toute l'ambivalence du cadre obscur : tout en brandissant le spectre de ténèbres dévorantes, il fabrique des « tondi » lumineux qui encerclent des corps resplendissants et glorieux, s'affirmant en même temps comme cache et ornementation.

S'associant au gros plan, dont la capacité tranchante n'est plus à démontrer, le surcadre mutile les corps et magnifie les visages. Qu'elle soit éblouissante ou ténébreuse, trop-plein ou absence de visible, la lumière tient, sur la pellicule, toujours le premier rôle.

Boucliers, miroirs et fenêtres

Nul ne l'a mieux saisi que le photographe britannique d'origine suédoise, Oscar Rejlander, fameux inventeur du « tableau vivant ». Lorsqu'en 1859, il compose la *Tête de Saint Jean-Baptiste*, il entoure son cliché d'un cadre-cache circulaire qui fait surgir de la lumière éblouissante à la fois les contours du plateau de Salomé et l'auréole divine entourant le visage du martyr. Partagés entre mise en lumière et décapitation, les personnages de *La charrette fantôme* semblent eux aussi jouer leur Passion.

Sjöström, héritier inventif de cette tradition photographique, en réutilise les codes de représentation pour créer au cinéma le trouble et la fascination qui caractérisent le genre et donnent naissance au fantastique.

En faisant vaciller les limites de l'image, la lumière devient le moyen non seulement de figurer, mais aussi de défigurer et de préfigurer. Affirmant

²² Le verbe « séduire » vient du latin *seducere* : séparer, diviser, comme l'indique Enrico Castelli dans *Le démoniaque dans l'art*, Paris, Vrin éditeur, 1958, p. 38.

sa capacité créatrice et destructrice, elle se charge du travail de la mort et devient maîtresse du temps, capable, comme les Parques, de présider à la destinée humaine.

Gaston Bachelard disait de la flamme qu'elle est « un sablier qui coule vers le haut²³ ». Devant la caméra de Sjöström, l'horloge de l'église se change en lune bienveillante, tandis que les pendules se transforment en chandelles brûlant de leur dernier éclat.

Plus sûrement que les photographes spirites, le cinéaste réussit à briser les frontières entre le monde des vivants et des morts, à voyager au ciel et en enfer, à rendre visible l'invisible. Les « tondi » de lumière deviennent autant de boucliers de Vulcain, armes capables de déjouer les pièges de la visibilité (bouclier de Persée²⁴) et du temps (bouclier d'Énée²⁵). L'image cinématographique s'affirme à la fois comme écran spectaculaire, se jouant de l'espace et du temps, oracle énigmatique présentant leur destinée aux hommes incrédules et comme écran spéculaire, miroir tendu à la mort.

Seulement, interroger ainsi les limites de l'image n'est pas sans risques, tant la lumière, libérée des contraintes de la représentation, y affirme son pouvoir et sa puissance. La conception albertienne de l'image, « fenêtre ouverte par laquelle on [peut] regarder l'histoire²⁶ », se referme face à la menace du fantastique. Et nous offre ainsi, comme l'écrivait Baudelaire dans « Les fenêtres », le plus fascinant des spectacles :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie²⁷.

Ainsi pourrait s'exprimer le réalisateur suédois qui, dix ans plus tard, sur un autre continent, allait si merveilleusement tenter de figurer

²³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ « Le face à face méduséen est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel. » (Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 58.)

²⁵ « Fabriqué par les cyclopes, c'était un bouclier enchanté qui faisait apparaître sur sa surface le destin futur, grandiose, de Rome. » (Daniel Arasse, « Cara Giulia », *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 18.)

²⁶ Léon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992 [1435], p. 115.

²⁷ Charles Baudelaire, « Les fenêtres », XXXV, *Le spleen de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1964 [1862], p. 109.

l'invisibilité du vent en filmant une tempête de sable venant frapper de plein fouet la fenêtre close d'un wagon de train²⁸.

²⁸ C'est ainsi que se déroule la première rencontre de Letty avec le terrible élément qui la conduira à la limite de la folie dans le chef-d'œuvre de Victor Sjöström, *Le vent* (États-Unis, 1928).