



HAL
open science

Building the perfect beast” : Fabrique et imaginaire de la maison hantée dans *Crimson Peak* de Guillermo del Toro

Marc Arino

► **To cite this version:**

Marc Arino. Building the perfect beast” : Fabrique et imaginaire de la maison hantée dans *Crimson Peak* de Guillermo del Toro. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l’imaginaire (littérature, cinéma, transmédi*as), XIXe-XXIe siècles, 1, , 2020, “ Le Fil à retordre ”. hal-02882478

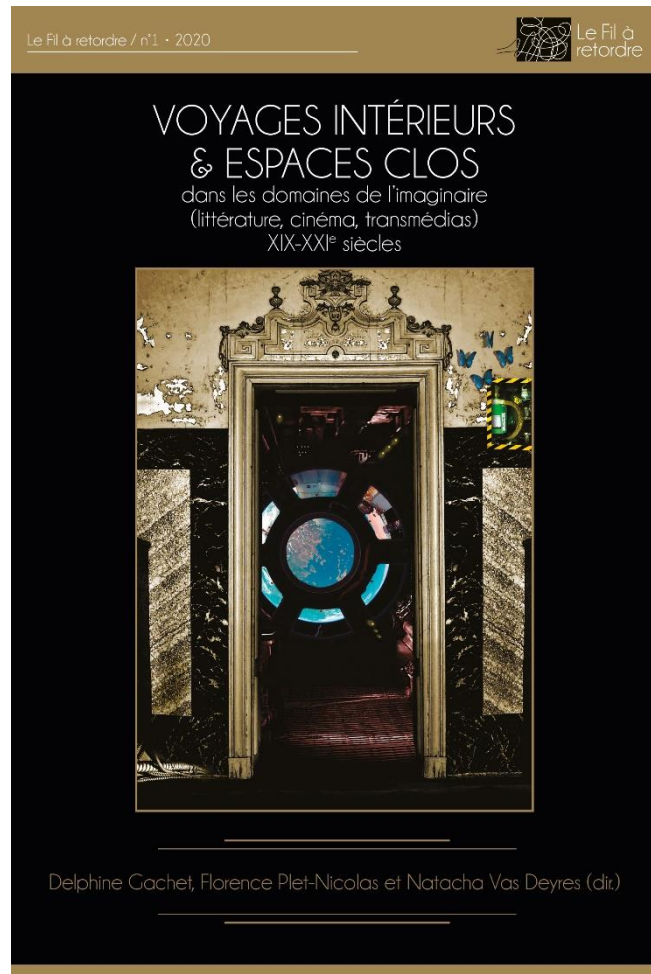
HAL Id: hal-02882478

<https://hal.science/hal-02882478>

Submitted on 2 Jul 2020

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.



.Marc Arino.

Building the perfect beast :
Fabrique et imaginaire de la maison hantée
dans *Crimson Peak* de Guillermo del Toro

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire
(littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles.

« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838).

*Building the perfect beast*¹ :

Fabrique et imaginaire de la maison hantée
dans *Crimson Peak* de Guillermo del Toro

En 2015 sort *Crimson Peak*² de G. del Toro, film d'inspiration gothique dans lequel, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, Edith Cushing³, jeune femme américaine fortunée de Buffalo, tombe amoureuse d'un baronnet, Thomas Sharpe, et le suit en Angleterre après leur mariage. Bien que le fantôme de sa mère ait tenté de la mettre en garde contre *Crimson Peak*, « le pic cramoisi », surnom du manoir de Thomas et de sa sœur Lucille, Edith devient la proie du couple qui se révèle incestueux et criminel. Celui-ci tue en effet les épouses successives de Thomas pour récupérer l'argent de l'héritage et pouvoir financer l'entretien de leur château, appelé officiellement *Allerdale Hall*, ainsi que la fabrication d'une machine permettant d'extraire l'argile rouge de leurs terres, dans laquelle leur demeure s'enfonce. Edith réussit pourtant, grâce aux fantômes des épouses assassinées qui hantent le manoir, à échapper à l'emprise de Lucille et à la tuer après qu'elle a elle-même poignardé par dépit son frère, qui lui a préféré sa femme.

Nous nous proposons de retracer brièvement l'ambitieux projet qu'a conçu G. del Toro afin de faire en sorte que le manoir dans *Crimson Peak* représente un espace, non plus simple décor mais véritable entité fantastique, « la bête parfaite » comme il la surnomme, riche d'une esthétique et d'un imaginaire spectaculaires d'inspiration gothique.

Après avoir proposé un préambule sur cette inspiration gothique dans le film, nous étudierons la nature et la fonction du lieu clos en lien avec celle de ses habitants – humains et spectres –, c'est-à-dire la constitution du manoir en écrin, en refuge, mais aussi en prison pour les phénomènes surnaturels que sont les fantômes, comme pour le couple incestueux et ses victimes, dont la demeure détermine en partie le destin.

Préambule : de l'inspiration gothique dans le film

Dans son ouvrage *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, Max Duperray écrit que « le “gothique” correspond à une étiquette historique [qui court de 1764 à 1820], à un genre daté⁴ » ;

¹ « Construire la bête parfaite ».

² G. del Toro, *Crimson Peak*, © Universal Studios, 2015 ; © DVD, Universal Studios, 2016.

³ Edith Cushing a 24 ans, elle est née en 1877, l'action principale se passe donc en 1901.

⁴ M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, Paris, Ellipses, 2000, p. 5.

« c'est un terme spécifique par lequel on désigne le roman anglais de terreur⁵ » qui a fait fureur durant cette période et qui répondrait à certains critères ayant vite pris une forme conventionnelle :

Le respect de ces conventions – modes, thèmes, histoires, images – qui définissent lieux et personnages, le château médiéval ou l'abbaye carcérale, le souterrain ou la forêt obscure, l'aristocrate corrompu, le scélérat tyrannique et l'innocente enlevée, le surnaturel maléfique et le récit à suspense, fonde le genre gothique, au moins dans ses apparences les plus spectaculaires⁶.

Le sens du terme aurait ensuite évolué pour désigner, de façon abusive pour certains, tout ce qui touche à la littérature fantastique ou du surnaturel, et notamment aux histoires de fantômes. Le gothique se signifierait également paradoxalement par « sa volonté transgressive et excessive⁷ » qui le ferait « s'affranchir des conventions trop étroitement programmées⁸ » pour traiter des problématiques existentielles liées à « la question de l'origine, [...] la question du pouvoir ou la volonté de savoir⁹ », à « la question de l'identité, de l'hérédité, de la sexualité¹⁰ ».

La tonicité du genre s'opère, pour ce qui nous intéresse particulièrement, par « l'expérience architecturale¹¹ », ou, selon Maurice Lévy, par « la mise en fable d'une demeure¹² » :

Stupéfiant, majestueux et en ruine[s], le château dissimule dans ses tréfonds le mystère et les démons. Tout ce qui enferme et soustrait au regard – les donjons, les douves et les cachots, les chambres et les alcôves, les recoins et les passages, les armoires et les coffres, les coffrets et les cachettes – devient objet de fascination. À cette typologie labyrinthique de l'enfermement répondent les arcanes des histoires, avec au centre, leurs intrigues et leurs trahisons, leurs crimes et leurs usurpations¹³.

Ces histoires sont ainsi placées sous le signe « d'un traumatisme inaugural, révélation sur les erreurs de l'identité condamnant le sujet à l'errance ; elles sont fondées sur une perturbation de l'héritage, [...] un dérangement dans la lignée, [...] une licence prise avec la loi¹⁴ ». Tels sont les visages de la transgression qui « dérange les structures symboliques et par là même les fondements d'un système de valeurs¹⁵ », qui « pervertit la sexualité, désorganise les relations affectives, fait de l'inceste une solution illusoire et corrompue de la division des sexes¹⁶ », qui

⁵ *Ibid.*, p. 5 : les bornes de cette période correspondraient à la publication en 1764 du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole et à celle, en 1820, du récit à épisodes de l'Irlandais Charles Maturin : *Melmoth l'Homme errant*.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² M. Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1820*, Paris, Albin Michel, 1995, p. V, cité par M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, *op. cit.*, p. 9.

¹³ M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

« inaugure [enfin] la dualité interne du sujet, le bon et le mauvais à l'intérieur du même et aboutit à la thématique du double comme figuration de la mort¹⁷ ».

G. del Toro affirme avoir été fortement influencé pour réaliser *Crimson Peak* par les récits gothiques, auxquels il dit avoir voulu rendre hommage tout en jouant avec certains stéréotypes liés au genre, dont le premier correspondrait, selon lui, à la trajectoire d'« une héroïne forte et virginale [qui] visite un manoir où vit un personnage masculin fort, étrange, sombre et byronien, à la fois puissant et séduisant » (CA, 08 min 53 s.¹⁸). Mais *Crimson Peak* fait surtout la part belle aux héroïnes : la valorisation du personnage d'Edith, censé incarner la modernité et l'avenir¹⁹, comme la mise en avant de sa rivale Lucille, « *the dark center of the movie*²⁰ » selon G. del Toro, ne peut s'effectuer pour celui-ci qu'en lien étroit avec la « mise en fable²¹ » d'une demeure suffisamment hors normes pour héberger le face-à-face entre ces deux figures féminines extraordinaires, ainsi qu'entre Edith et les spectres.

Construire la bête parfaite

Dans le chapitre V, intitulé « *Building the perfect beast* », de l'ouvrage *Crimson Peak. The Art of Darkness* de Mark Salisbury, sont évoqués la construction et le caractère singuliers du manoir qui a été bâti d'un seul tenant (à l'exception du sous-sol qui a dû être séparé du reste du décor et fabriqué sur un autre plateau), à l'intérieur de la partie *Mega stage* des studios Pinewood à Toronto²², de façon à pouvoir présenter au spectateur la vision saisissante de la maison et de ses quatre étages en un seul plan-séquence. M. Salisbury affirme qu'Allerdale Hall (qui se situe dans le comté de Cumberland) représente ainsi un monstre à différents égards, un manoir de style néo-gothique

*with interconnecting rooms, a vast central staircase, plus a kitchen, bathroom, balconies, corridors, a working elevator, a two-story library, roaring fireplaces, and a gaping hole in the roof through which leaves and snow would shower down into the grand [hall]*²³.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cette citation correspond au commentaire audio qu'a effectué le réalisateur dans les bonus du DVD : nous choisissons de citer tout ce qui relève de ce commentaire en français, d'après le sous-titrage du DVD, en indiquant directement à la suite de la citation entre parenthèses les lettres CA (commentaire audio) suivies du minutage du début de l'extrait.

¹⁹ G. del Toro affirme qu'Edith est également capable de regarder le passé, à savoir les fantômes parce qu'elle sait que le futur dépend de ses relations avec eux.

²⁰ M. Salisbury (*foreword by G. del Toro*), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, London, Titan Books, 2017, p. 62 : « le centre obscur du film ».

²¹ M. Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. V.

²² La plus grande plate-forme de ce type en Amérique du Nord.

²³ M. Salisbury (*foreword by G. del Toro*), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, op. cit., p. 80 : « avec des pièces communicantes, un vaste escalier central, plus une cuisine, une salle de bain, des balcons, des couloirs, un ascenseur de travail, une bibliothèque à deux étages, des cheminées rugissantes et un trou béant dans le toit par

Pour le réalisateur, concevoir le manoir d'un seul tenant a fait partie des moyens employés pour donner l'impression aux spectateurs que le lieu existe bel et bien et qu'il ne s'agit pas d'un bout de décor complété par des extensions numériques :

J'ai tenu à exagérer l'ampleur du manoir pour m'aider à raconter cette histoire²⁴.

C'est [...] la raison pour laquelle le hall d'entrée et l'escalier principal sont aussi grands que ceux que l'on pourrait trouver dans une cathédrale²⁵.

Je voulais que le manoir soit conçu comme une tête en décomposition, comme la partie encore émergée du cadavre de ce vieux monde de la noblesse européenne qui est condamné à disparaître. Je désirais que cette maison respire, saigne et soit en train de pourrir et de partir en morceaux, même s'il lui reste encore de beaux vestiges²⁶.

Il fallait en effet qu'Allerdale Hall puisse incarner un personnage à part entière, une entité vivante qui respire mais également qui étouffe entre ses murs détériorés :

The house needed to have a malignant character, [...] feeling it was a monster. [...] The cellar feels very much like a rotting womb, like the belly of the beast. The house almost asphyxiates the characters, and it frames them, quite literally, like an insect in a killing jar²⁷.

We wanted it to be creepy, [...] to make this house feel like flesh and bone. [...] It has its own soul²⁸.

Si l'on observe bien ses détails architecturaux, on peut remarquer [par exemple] des personnages menaçants dans les sculptures des éléments décoratifs des boiseries²⁹.

La meilleure façon de rendre l'atmosphère d'un endroit passant pour G. del Toro par l'architecture, il a donc soigné sa mise en valeur pour qu'elle donne l'impression d'envelopper les personnages. Lorsque Thomas porte Edith à l'intérieur de la maison pour la première fois, un mouvement panoramique permet de passer de la vision des personnages surcadrés par l'arche dentelée de la porte principale à la révélation progressive du grand hall du manoir dont l'aspect grandiose est accentué par une contre-plongée. Puis un pano-travelling révèle la présence de l'énorme trou dans le toit qui laisse en effet passer feuilles, pluie et neige. La jeune femme, visiblement impressionnée par les dimensions gigantesques de la bâtisse, demande alors combien de pièces elle héberge. Son mari lui répond qu'il ne sait pas et lui propose de les

lequel les feuilles et la neige se déverseraient dans le grand [hall] » (Propos de M. Salisbury ; traduction : <<https://www.deepl.com/translator>>).

²⁴ G. del Toro, « *Crimson Peak*. Entretien avec G. del Toro, maître du gothique flamboyant » (propos recueillis et traduits par P. Pinteau), *L'Écran fantastique*, 368, oct. 2015, p. 36-41, p. 39.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ M. Salisbury (*foreword by G. del Toro*), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, *op. cit.*, p. 80 : « La maison avait besoin d'avoir un caractère pernicieux, [...] de sentir que c'était un monstre. [...] la cave ressemble beaucoup à un ventre pourri, comme le ventre de la bête. La maison asphyxie presque les personnages, et elle les encadre littéralement comme un insecte dans un bocal mortel » (Propos de G. del Toro ; traduction : *id.*).

²⁸ *Ibid.* : « Nous voulions que ce soit flippant, pour que cette maison ait l'air de chair et d'os. Elle a son propre esprit » (Propos de T. Sanders, *production designer* ; traduction : *id.*).

²⁹ G. del Toro, « *Crimson Peak*. Entretien avec G. del Toro, maître du gothique flamboyant » (propos recueillis et traduits par P. Pinteau), *art. cit.*, p. 40.

compter³⁰, l'invitant ainsi sans le vouloir – du moins consciemment – à tenter l'exploration exhaustive du manoir, que lui interdira plus tard Lucille parce qu'elle constitue une possible clef de survie pour sa rivale, en lui laissant la possibilité de découvrir certains secrets et, par conséquent, de se protéger de leurs manigances.

Le réalisateur a également pensé le découpage des arcs polylobés d'un des corridors du manoir de façon à évoquer tantôt l'image d'une série de couronnes d'épines que coifferaient les personnages en l'empruntant, tantôt le motif comme mis en abyme d'un buste humain. Les silhouettes intégrées lors de la conception des couloirs sont censées en effet représenter selon G. del Toro l'absence des monstrueux père et mère des enfants Sharpe qu'ils battaient et qu'ils confinaient au grenier :

So the shape of the corridor and the shape of the arches is the shape of a human being. It's a negative space, because my hope is it's portraying [...] at the same time [...] an absence and a presence [of the mother and the father watching over them]. [...] The corridor needed to be measured to fit exactly the ghosts that appear in it³¹.

L'effet produit par la structure de ce décor clos sur lui-même joue également à plein dans le magnifique plan qui fait apparaître, au fond du même corridor, une Edith affaiblie par le poison, contrainte à ce moment du film à circuler en chaise roulante, vue en plongée et dans la profondeur du champ depuis l'un des arcs polylobés : le personnage à la taille devenue minuscule donne l'impression de se retrouver autant prise au piège des frère et sœur, que du manoir dont la gueule monstrueuse aux multiples dents acérées la menace et semble prête à se refermer sur elle.

Pour créer un sentiment diffus d'oppression, l'équipe du réalisateur a en outre réfléchi à la largeur des couloirs, qu'elle a rendu plus étroits que d'ordinaire, afin que le spectateur ait l'impression qu'ils se rapprochent des personnages ; puis elle a veillé à ce que certains motifs géométriques, comme le cercle qui figure l'œil, se répètent, afin de faire comme si la maison observait ses occupants. De nombreux meubles et accessoires ont enfin été fabriqués en des tailles différentes, comme dans le cas de plusieurs sofas, des tasses et des petites cuillères :

Grâce à ces accessoires de plus en plus grands, [...] Edith paraît de plus en plus petite et fragile pendant le dernier tiers du film. [...], quand elle se trouve dans le sofa géant et tient la tasse la plus agrandie, on a l'impression qu'elle est redevenue une fillette de douze ans sans défense.

³⁰ Pour l'anecdote, il s'agit là d'un hommage assumé par G. del Toro au film de Joseph L. Mankiewicz, *Le Château du Dragon* (1946), dans lequel le personnage de Miranda jouée par Gene Tierney pose la même question à Nicholas Van Ryn, joué par Vincent Price, lequel répond qu'il ne sait pas et qu'il ne les a jamais comptées.

³¹ M. Salisbury (*foreword by G. del Toro*), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, *op. cit.*, p. 108 : « Ainsi, la forme du couloir et la forme des arches sont celles d'un être humain. C'est un espace négatif, parce que mon espoir est qu'il représente à la fois [...] une absence et une présence [de la mère et du père les surveillant]. [...] Le couloir devait être mesuré pour s'adapter exactement aux fantômes qui y apparaissaient » (Propos de G. del Toro ; traduction : *id.*).

Mais quand elle se reprend, et lutte pour survivre, on la retrouve sur le sofa plus petit, avec le modèle le plus réduit de la tasse, et là, on sent qu'elle a retrouvé toute sa force³².

Vivre et survivre dans le manoir

Pour renforcer encore la sensation d'étouffement à l'intérieur du lieu clos, G. del Toro a fait fabriquer pour les acteurs jouant Thomas et Lucille une garde-robe incroyablement serrée, véritable mise en abyme de la demeure qui les contient, tellement ajustée qu'il n'aurait pas été possible d'utiliser de boutons ni de fermeture éclair, au point de devoir coudre les costumes sur les acteurs :

In the case of Lucille, [...] [her wardrobe is] constrained like a piece of architecture. She was erected into it every day. [...] We wanted very compact silhouettes, as opposed to the way we dressed the Americans, with very warm fabrics, the clothing a little looser. Lucille and Thomas needed to feel like monuments, like houses, like statues, really³³.

Jessica Chastaing a interprété le rôle de Lucille en imaginant qu'Allerdale Hale était son sanctuaire, qu'elle avait grandi dans une toute petite partie de la maison et en l'assimilant à un animal qui a passé beaucoup de temps en cage. « À bien des égards [Lucille] est elle-même la maison. Tant que Lucille existe, la maison existe toujours³⁴ », renchérit G. del Toro. Seul personnage à porter du rouge, car le rouge doit être, selon le réalisateur, la couleur des fantômes, du passé, du sang et de l'argile, Lucille apparaît bien toujours vêtue de somptueuses robes étroitement corsetées, intégrant différents motifs qui rappellent tantôt l'échine dorsale des fantômes (ainsi que la fameuse « échine du Diable » des fœtus dans le film du même nom de G. del Toro³⁵, sur lequel nous ne pouvons pas nous attarder en raison des limites formelles de

³² G. del Toro, « *Crimson Peak*. Entretien avec G. del Toro, maître du gothique flamboyant » (propos recueillis et traduits par P. Pinteau), art. cit., p. 41.

³³ M. Salisbury (*foreword by G. del Toro*), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, op. cit., p. 55 : « Dans le cas de Lucille, [sa garde-robe] est contraignante comme une pièce d'architecture. Elle était comme installée chaque jour à l'intérieur [...] Nous voulions des silhouettes très compactes, contrairement à la façon dont nous habillions les Américains, avec des tissus très chauds, les vêtements un peu plus lâches. Lucille et Thomas avaient besoin de se sentir comme des monuments, comme des maisons, comme des statues, vraiment » (Propos de G. del Toro ; traduction : *id.*).

³⁴ G. del Toro, « *Crimson Peak*. Entretien avec G. del Toro, maître du gothique flamboyant » (propos recueillis et traduits par P. Pinteau), art. cit., p. 40.

³⁵ G. del Toro, *El Espinazo del diablo*, © El Deseo S.A. / Tequila Gang, 2001 ; © DVD, Studio Canal, 2002. L'action de ce film fantastique se déroule dans le contexte de la guerre civile espagnole : le personnage de Carmen dirige un pensionnat isolé avec l'aide de Casares, qui boit l'alcool dans lequel macèrent des fœtus pourvus de colonnes vertébrales malformées, des « échines du Diable » censées guérir son impuissance sexuelle. Le pensionnat sert aussi d'écran et de cachette pour des lingots devant financer la lutte contre les Franquistes. À l'arrivée du petit Carlos, le fantôme de Santi, un ancien interne, lui révèle sa présence et le choisit pour l'aider à se faire justice : il cherche en effet à se venger de Jacinto, qui l'a tué pour l'avoir surpris en train de chercher l'or dans un coffre. À la fin, Carlos et les enfants qui ont survécu à l'explosion du pensionnat déclenché par Jacinto, poussent celui-ci dans le bassin où il avait plongé Santi pour dissimuler sa mort. Le fantôme de Santi, censé pourtant être vengé par la noyade de Jacinto, continue de hanter le lieu, rejoint après la mort de Casares par le spectre de celui-ci.

cet article), tantôt les codes architecturaux du manoir, au sein duquel elle tente toujours de revenir parce qu'elle s'y sent en sécurité et à sa place. Il abrite en secret ses passions comme les robes corsetées figurent la nécessaire maîtrise d'elle-même et des apparences de la bonne moralité qu'elle doit afficher à l'extérieur ou devant Edith, et dont elle n'aspire pourtant qu'à se départir.

Après avoir, auparavant dans le film, laissé entendre à Edith que sa relation avec Thomas était placée sous le signe de la pureté mais aussi « d'un traumatisme inaugural³⁶ », les coups reçus de la part de leurs parents mal-aimants et leur enfermement au grenier, donc « sur une perturbation de l'héritage, [...] un dérangement dans la lignée³⁷ », Lucille est heureuse d'assumer l'inceste lorsqu'Edith la découvre en train de faire l'amour avec son frère. Elle lui dit en effet qu'ils n'ont plus rien à cacher et qu'il est temps de cesser de jouer la comédie parce que c'est ainsi qu'ils sont, c'est-à-dire sans scrupules, meurtriers et amoureux l'un de l'autre. Lucille se montre cette fois à l'épouse dans un déshabillé ample et flottant qui donne l'impression que, libérée de ses robes corsetées, elle peut commencer à déployer ses ailes de phalène tueuse (son motif emblématique que l'on retrouve partout) pour protéger ses amours incestueuses. Mais sa détermination et ses certitudes s'avèrent « illusoires³⁸ », Thomas la suppliant bientôt de le laisser s'ouvrir au monde, de quitter le manoir et de vivre avec Edith, ce qu'il paye de sa vie.

Lucille le poignarde, sa fureur atteignant aussitôt son paroxysme : un plan impressionnant la montre empruntant, à la poursuite d'Edith, les escaliers étroits qui tournent autour du monte-charge, puis ceux, immenses, desservant les galeries et le grand hall. Son déshabillé blanc, maculé de sang et surmonté d'une tunique vert d'eau qui gonfle démesurément autour de son corps, la fait alors ressembler à un gigantesque papillon blessé à mort, double monstrueux de ceux qu'elle aime épingler vivants dans sa chambre.

Lorsque la caméra qui la suit fait déboucher le regard du spectateur en plongée sur Lucille franchissant les marches de l'escalier principal, elle dévoile aussi la vision de deux vastes coulées d'argile rouge qui suintent le long des murs intérieurs du manoir, qui se réveille et qui saigne quand sa propriétaire est en colère, lorsqu'elle ne se contrôle plus.

Le combat féroce engagé entre les deux femmes au grenier se poursuit jusqu'au sous-sol dont les parois dégoulinent également d'argile rouge, puis reprend à l'extérieur tandis que

³⁶ M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

la machine à extraire l'argile de Thomas se met en marche, comme si elle possédait sa propre autonomie, et tandis que Lucille, dont les mouvements semblent devenus aussi rapides que ceux des fantômes qu'elle ne voit pas, encercle sa proie pour la désorienter et pour prendre davantage de plaisir à sa mise à mort. C'est pourtant Edith qui finit par tuer Lucille, l'attention de celle-ci ayant été détournée par l'apparition du fantôme de Thomas (le seul à pouvoir l'émouvoir), dont le sang s'échappe par filaments aériens de sa plaie au visage³⁹. Edith touche le sang translucide qui se retrouve sur ses doigts, conformément à une prophétie que lui avait faite l'un des spectres du manoir. Le réalisateur opère ensuite un retour à la première image du film qui montrait Edith ensanglantée et la main tendue, affirmant en voix *off* que les fantômes existent.

Un manoir hanté

Crimson Peak fait évidemment la part belle aux spectres, qui ne peuvent être dissociés, pas plus que les vivants, du lieu qu'ils hantent. Ils répondent à la très belle définition (qui fait d'ailleurs écho à celle du personnage de Casares dans *L'Échine du Diable*⁴⁰) donnée dans la dernière séquence du film par le personnage d'Edith :

« There are things that tie them to a place, very much like they do us. Some remain tethered to a patch of land. A time and date. The spilling of blood. A terrible crime. But there are others. Others that hold onto an emotion. A drive. Loss. Revenge. Or love. Those, they never go away⁴¹ ».

C'est en effet le sort que connaissent tous les spectres dans le film : et en premier lieu, celui de la mère d'Edith, morte du choléra, qui hante la maison familiale à Buffalo et qui apparaît à sa fille enfant. C'est également le cas du fantôme de la mère de Lucille, sauvagement assassinée à coups de hache dans sa baignoire, de celui des trois épouses empoisonnées de Thomas et de l'enfant infirme né de l'union incestueuse. Ces cinq spectres se révèlent successivement à Edith dans le manoir pour l'avertir des dangers et pour la guider dans sa quête de vérité.

La première apparition d'un fantôme a lieu quelques minutes seulement après l'arrivée de la nouvelle épouse au manoir : Edith voit dans un miroir une forme évanescence couleur

³⁹ Il s'agit ici d'un hommage au fantôme de Santi dans *L'Échine du Diable*.

⁴⁰ G. del Toro, *El Espinazo del diablo*, 00 min 47 s. : « Qu'est-ce qu'un fantôme ? Un fait terrible condamné à se répéter encore et encore ? Un instant de douleur, peut-être. Quelque chose de mort qui semble encore en vie. Un sentiment suspendu dans le temps. Comme une photo floue. Comme un insecte piégé dans l'ambre ». / « ¿ Qué es un fantasma ? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa. Como un insecto atrapado en ámbar ». (Notre retranscription pour ce qui est de l'espagnol ; traduction en français d'après le sous-titrage du DVD).

⁴¹ G. del Toro, *Crimson Peak*, 110 min 25 s. : « Les fantômes restent attachés à un lieu, tout comme nous. Certains sont liés à un bout de terre, à une heure, une date, au sang versé, à un crime terrible. Mais d'autres gardent en eux une émotion, un désir. La perte, la vengeance ou l'amour. Ceux-là demeurent à jamais » (Nous retranscrivons ces paroles en anglais et en français d'après les sous-titres du DVD correspondant à ces deux langues).

pourpre passer devant l'âtre et s'engouffrer dans l'ascenseur. Puis un plan avec effet de caméra subjective et pano-travelling latéral la montre en plongée en train de regarder vers une galerie à l'étage : le spectateur a ainsi l'impression d'espionner Edith depuis cette galerie par les yeux de quelqu'un ou de quelque chose qui se déplace – Lucille, la maison, le fantôme ? ou les trois ? –, qui ne veut pas être vu ou qui hésite encore à entrer en communication avec elle.

Différentes apparitions se produisent ensuite. Nous en retiendrons particulièrement trois : d'abord, celle du spectre associé à la découverte par Edith d'un coffret rempli de cylindres phonographiques, dont elle pourra écouter le contenu secret après avoir trouvé l'appareil adéquat dans une malle remise au sous-sol. Il s'agit d'un enregistrement qu'a effectué Enola, avant-dernière femme de Thomas, destiné à révéler à celle devant lui succéder, au cas où elle le trouverait, les véritables intentions du couple incestueux. Le coffret ayant été découvert, une plainte douloureuse et dissonante se fait entendre avant qu'un spectre tente de s'extirper du plancher du couloir et de ramper vers elle, comme s'il faisait physiquement partie du manoir et comme s'il devait fournir un véritable effort pour se dissocier de lui.

La deuxième apparition intéressante est celle du spectre d'Enola, parce qu'il apparaît en majesté dans le hall, comme s'il ne craignait plus de se manifester, en symbiose avec le lieu dont il est l'une des nombreuses âmes, et parce qu'il guide Edith vers la chambre de Lucille pour qu'elle constate de ses yeux l'inceste. Une nuit, intriguée par le vagissement d'un nourrisson, Edith se rend en effet dans l'une des galeries du manoir et voit, suspendu dans le vide, le spectre rouge d'une femme à la longue chevelure flottante, qui porte un enfant telle une Vierge de pitié, l'angle de prise de vue en contre-plongée en accentuant l'aspect spectaculaire.

Quant à l'ultime apparition spectrale, elle n'a lieu que pour le spectateur, après le départ d'Edith du domaine, plusieurs travellings et fondus enchaînés permettant à son regard de s'introduire à nouveau dans le manoir, de traverser la grande entrée et le grand foyer, avant de lui dévoiler la présence du fantôme noir de Lucille, ironiquement condamnée à jouer du piano sous le regard accusateur du portrait de sa mère.

Si, pour réaliser *Crimson Peak*, G. del Toro affirme s'être inspiré de la tradition des récits gothiques anglais et des films *Rebecca* (1940) d'Alfred Hitchcock avec Joan Fontaine, de *Jane Eyre* (1943) de Robert Stevenson, avec encore Joan Fontaine et Orson Wells, du *Château du Dragon* (1946) de Joseph L. Mankiewicz et des *Innocents* (1961) de Jack Clayton, avec Deborah Kerr, le réalisateur poursuit surtout son « grand œuvre » avec l'exploration des liens qui unissent et qui piègent lieux, personnages vivants et fantômes (à l'existence desquels il affirme croire). *Crimson Peak* fait suite en effet à *L'Échine du Diable* pour constituer un

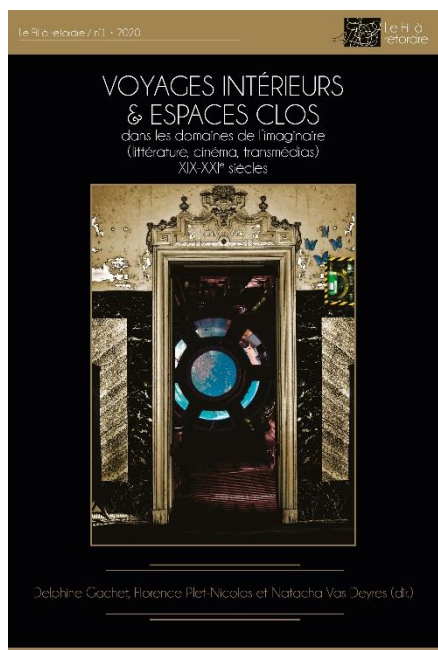
remarquable diptyque engagé politiquement et esthétiquement. Dans *L'Échine du Diable*, G. del Toro avait efficacement dénoncé les ravages de la guerre civile en Espagne, *via* une autre histoire de fantôme, métaphore du spectre de la guerre qui hante un lieu clos, perdu au milieu de nulle part, *via* la présence d'une énorme bombe, lâchée sur l'établissement lors d'un raid aérien, mais restée figée au milieu de la cour faute d'avoir explosé.

Quant à *Crimson Peak*, del Toro a voulu faire de ce film « une épopée visuelle [...] satur[ée] [de] couleurs » (CA, 01 min 33 s.). Il est en effet parvenu à créer un « tableau vivant » (CA, 02 mn 05 s.), celui, flamboyant, de l'image qu'il se fait de l'ancien monde européen, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, symbolisé par les derniers rejetons d'une lignée d'aristocrates incapables de s'adapter à la modernité, gardiens et prisonniers d'un lieu monstrueux doté de son propre esprit et qui a fait d'eux des êtres déviants, condamnés à le hanter au même titre que les spectres des êtres qu'ils ont assassinés, jusqu'à disparaître avec lui puisque le manoir s'enfoncé inexorablement dans la terre argileuse sur laquelle il est bâti.

Marc Arino

Université de La Réunion

DIRE, EA 7387



Pour citer :

Marc Arino, « *“Building the perfect beast”* : Fabrique et imaginaire de la maison hantée dans *Crimson Peak* de Guillermo del Toro », dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.), *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédiâs), XIX^e-XXI^e siècles*, « Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières

[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

Filmographie

(del) Toro G., *Crimson Peak*, © Universal Studios, 2015 ; © DVD, Universal Studios, 2016.

(del) Toro G., *El Espinazo del diablo*, © El Deseo S.A. / Tequila Gang, 2001 ; © DVD, Studio Canal, 2002.

Bibliographie

Duperray M., *Le Roman noir anglais dit « gothique »*, Paris, Ellipses, 2000.

Lévy M., *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1820*, Paris, Albin Michel, 1995.

Salisbury M. (foreword by (del) Toro G.), *Crimson Peak. The Art of Darkness*, London, Titan Books, 2017.

Pinteaup P., « *Crimson Peak*. Entretien avec G. del Toro, maître du gothique flamboyant » (propos recueillis et traduits par P. Pinteaup), *L'Écran fantastique*, 368, oct. 2015, p. 36-41.

Bio-bibliographie Marc Arino, Université de La Réunion

Marc ARINO est Docteur en Littérature québécoise de l'Université Bordeaux Montaigne : depuis 2007, il est Maître de conférences en 9^e section, Langue et littérature françaises, à l'Université de la Réunion, où il enseigne la Littérature française, le Cinéma et les Littératures francophones contemporaines en Licence de Lettres Modernes, Master Recherche Lettres et MEEF Lettres Modernes. Membre de l'EA 7387 DIRE à l'Université de La Réunion, il a publié une quarantaine d'articles sur des auteurs francophones contemporains ou sur le cinéma, un ouvrage personnel tiré de sa thèse, ainsi que cinq ouvrages en co-direction et, en 2016, un numéro de la revue *T(r)OPICS*, également en co-direction, sur « La Réécriture au XXI^e siècle : études cartographiques des passages entre les œuvres » : <<http://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-3/>> et <<http://dire.univ-reunion.fr/equipe/marc-arino-mcf-9e-section/>>