



HAL
open science

Le corps disparu, une présence en creux

Daniel Sanchez

► **To cite this version:**

Daniel Sanchez. Le corps disparu, une présence en creux. université Rennes 2; Le Laboratoire des imaginaires. Imaginaires du corps, sensualités imaginées, Wiewórka, 2024, Imaginaires du corps, sensualités imaginées, 978-2-92517-741-8. hal-04502259

HAL Id: hal-04502259

<https://hal.science/hal-04502259v1>

Submitted on 13 Mar 2024

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



Imaginaires du corps, sensualités imaginées

Actes du colloque 2021 du
Laboratoire des Imaginaires

Sous la direction de
Emmanuelle Lescouet
et Marie Kergoat



SOUS LA DIRECTION DE

EMMANUELLE LESCOUET
MARIE KERGOAT

ÉDITEURICE

EMMANUELLE LESCOUET

RELECTEURICE

GWÉNAËL GRAINDORGE

VISUEL DE COUVERTURE

SOLENN DELÉON

UNE PUBLICATION WIEWÓRKA

contact@wieworkaeditons.ca
<http://www.wieworkaeditons.ca>

Wiewórka est une marque éditoriale des Presses de l'Écureuil, toutes deux appartenant à l'Officine Livresque.
© Officine Livresque S.E.N.C., 2024

Dépôt légal: février 2024
ISBN: 978-2-925319-01-6

Le code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les Art. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien de:



Nous remercions les évaluateur·rice·s et les relecteur·rice·s qui ont rendu ce volume possible.

Tout au long de cet ouvrage, le choix a été laissé à chacune d'utiliser, ou non, les rectifications orthographiques du français de 1990, qui recommandent une nouvelle orthographe pour certains mots du français afin de la rendre plus simple ou d'en supprimer certaines incohérences. Elles ont pour origine un rapport du Conseil supérieur français de la langue française, publié dans les Documents administratifs du Journal officiel de la République française du 6 décembre 1990.

De plus, et en réponse aux inégalités persistantes entre les femmes et les hommes, les éditeurices des éditions Wiewórka ont à cœur d'encourager l'écriture inclusive, lorsque celle-ci peut l'être. Pour cela, les éditions Wiewórka s'appuient sur le manuel d'écriture inclusive disponible sur eninclusif.fr. Nous laissons néanmoins le choix aux auteur·rice·s de l'utiliser, ou non.

Pour rappel, l'écriture inclusive désigne l'ensemble des attentions graphiques et syntaxiques qui permettent d'affirmer une égalité de représentation de genre.

Enfin, par souci de cohérence et de respect des textes cités ainsi que de leurs auteur·rice·s, l'écriture inclusive n'est pas employée dans les citations ni dans certains termes et concepts n'ayant pas été encore déclinés, sauf accord express.

Imaginaires du corps, sensualités imaginées

Actes du colloque 2021 du
Laboratoire des Imaginaires

sous la direction de
EMMANUELLE LESCOUET
MARIE KERGOAT

WIEWÓRKA



J Le corps disparu,
une présence
en creux



Daniel Sanchez Medina

Université Rennes 2

« Si vous pensez l'espace comme un solide, elles [mes sculptures] sont comme des vides pratiqués dans cet espace¹. » Tony Smith

Un corps humain a un volume. Ce corps occupe une partie de l'espace et est appréhendé de cette manière par les sens des autres corps. Après le décès, le cadavre a encore un volume. Le corps sans vie continue à occuper le même espace qu'avant le décès et à être appréhendé comme une figure en volume par les autres corps. Mais qu'en est-il de ce volume quand il n'y a pas de cadavre ?

Dans cet article, nous allons nous intéresser à ces questions du point de vue de la représentation plastique, c'est-à-dire, de la mise en forme de la matière. Et notamment, de la matière audiovisuelle, à travers l'analyse de formes de représentation de ce « vide » dans des films et des séries télévisées. Nous allons voir comment différents créateurs répondent à ces questions avec des formes plastiques pour représenter l'absence de ces corps-cadavres et comment ces questionnements se relient directement à la représentation de la figure du fantôme. Car, comme l'explique le réalisateur Takashi Shimizu, « En tant que cinéaste, il faut que le fantôme apparaisse de manière visuelle [...] »². Montrer un fantôme sur un dispositif photographique (comme le cinéma) c'est donner une forme visuelle à l'absence d'un corps.

Le théoricien du cinéma Sébastien Rongier l'explique de la manière suivante :

1. Traduction personnelle. « *If you think of space as a solid, they are voids in that space.* » BARO Gene, « *Tony Smith: Towards Speculation in Pure Form* », *Art International*, n° 11, 1967, p. 27-30.

2. DU MESNILDOT Stéphane, « Entretien à Shimizu Takashi » dans DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis, Rouge Profond, 2011, p. 213.

Le fantôme, pour actualiser son absence, doit inventer une forme qui rappelle ce qui a été et signifier ce qui ne sera plus. Cet espace vide qui dialectise sans fin présence et absence, présence d'une absence infinie [...]³.

Des multiples et variées formes plastiques inventées par les créateurs audiovisuels pour signifier cette « présence d'une absence infinie », nous allons nous intéresser dans cet article aux représentations en creux, à l'absence d'image. Comment ce vide laissé par le manque de cadavre, « qui dialectise sans fin présence et absence⁴ » est-il représenté et est-il représentable ? À travers quels procédés et dans quel but ?

Suivant, dans la construction du corpus, une méthodologie proche de l'*Atlas mnémotique* d'Aby Warburg⁵ (modèle que Didi-Huberman définit comme « fantomal⁶ »), nous allons chercher des « revenances », une tension dialectique entre des formes plastiques issues de géographies différentes dans la première décennie des années 2000. Plus concrètement, entre des formes audiovisuelles où l'absence du corps est représentée par le creux. Toujours dans cette démarche, avant d'analyser notre corpus, nous allons remonter la question jusqu'à la Grèce archaïque, où le *colossos* remplaçait symboliquement le cadavre absent. La forme et la fonction du *colossos*, opposée mais complémentaire à celle que nous analyserons dans l'audiovisuel, nous donnera des outils théoriques et méthodologiques pour mieux comprendre notre problématique, notamment dans son rapport au deuil. De la même manière, d'autres formes de représentation provenant

3. RONGIER Sébastien, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles lettres, 2016, p. 49.

4. *Ibid.*

5. Dès 1926 jusqu'à sa mort en 1929, Aby Warburg, développe une nouvelle approche de l'histoire de l'art. Il établit des correspondances inattendues entre d'œuvres d'art sans souci d'époque ou géographie. Il cherche à trouver la « survivance » des formes au-delà des catégories habituelles l'histoire de l'art (époque, style, etc.).

6. « Au modèle naturel des cycles "vie et mort", "grandeur et décadence", Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un modèle culturel de l'histoire où les temps n'étaient plus calqués sur des stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués. À modèle idéal des "renaissances", des "bonnes imitations" et des "sereines beautés" antiques, Warburg substituait un modèle fantomal de l'histoire, où les temps n'étaient plus calqués sur la transformation académique des savoirs, mais s'exprimaient par hantises, "survivances", rémanences, revenances des formes. » (DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 27)

de la sculpture, la photographie ou installation seront convoquées afin de clarifier certains points de notre analyse.

Commençons par rentrer en matière avec le *colossos*. Aujourd'hui, le mot *colossos*⁷ est identifié et associé à une statue de grande taille (sinon une personne ou un état d'extraordinaire force ou puissance), mais dans la Grèce archaïque, ce mot désignait une pierre dressée ou enterrée substituant le corps d'un disparu. Comme l'explique l'historien Jean-Pierre Vernant, selon les croyances des Grecs archaïques :

Quand un homme, parti au loin, semble disparu à jamais, ou lorsqu'il a péri sans qu'on ait pu ramener son cadavre ni accomplir sur lui les rites funéraires, le défunt – ou plutôt son « double », sa *psuché* – reste à errer sans fin entre le monde des vivants et celui des morts : il n'appartient plus au premier ; il n'a pas encore été relégué dans le deuxième. Aussi son spectre recèle-t-il une puissance dangereuse [...] ⁸.

On remarque bien ici l'importance du rite funéraire dans le processus de deuil. « Les rites funéraires permettent d'accompagner la disparition de l'individu, de mettre en scène l'absence que le mort figure : laver, embellir le cadavre par des onguents, des parfums, escortant le respect dû au mort⁹. » Sans rite, sans corps à veiller (à « mettre en scène »), le disparu a un statut incertain : il n'est pas présent en tant que corps vivant mais il n'est pas non plus véritablement mort, présent en tant que cadavre. En l'absence de ce cadavre à enterrer, notamment pour les disparus dans la mer, les Grecs archaïques se servent du *colossos* pour signifier l'absence, pour la matérialiser : « À travers le *colossos*, le mort remonte à la lumière du jour et

7. « À l'origine le mot [*colossos*] n'a pas une valeur de taille. Il ne désigne pas, comme il le fera plus tard pour des raisons accidentelles, des effigies de dimension gigantesque, "colossale". Dans le vocabulaire grec de la statue, très divers et assez flottant, comme M. E. Benveniste l'a montré, le terme *colossos*, du genre animé et d'origine préhellénique se rattache à une racine *kol-*, qu'on peut rapprocher de certains noms de lieux en Asie Mineure (*Kolossai*, *Kolophon*, *Koloura*) et qui retient l'idée de quelque chose d'érigé, de dressé. Par-là, le *colossos* semble pouvoir se distinguer d'autres idoles archaïques – le *bretas*, le *xoanon* – dont l'aspect est à bien des égards semblable (forme en gaine, jambes et bras soudés au corps). Mais le *bretas* et le *xoanon* paraissent presque toujours mobiles. Promenés, processionnés, voire directement tenus dans les bras du prêtre ou de la prêtresse, ce sont des idoles qu'on pourrait dire "portatives". Au contraire, la fixation, l'immobilité définissent, dans le principe, le *colossos*. On se le représentera sous deux formes : soit statue-pilier, soit statue-menhir, faite d'une pierre dressée, d'une dalle plantée dans le sol, parfois même enterrée [...] » (VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996 [1965], p. 323)

8. VERNANT Jean-Pierre, *op. cit.*

9. RONGIER Sébastien, *op. cit.*, p. 17.

manifeste aux yeux des vivants sa présence. Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence¹⁰. » Nous allons voir, tout au long de cet article comment des créateurs contemporains mettent en scène des corps afin de produire ce statut incertain, présence et absence à la fois.

L'enjeu symbolique du *colossos* est de produire une forme plastique¹¹ paradoxale, car elle rend tangible l'absence du corps. En utilisant les termes que Sébastien Rongier utilise pour parler du fantôme, le *colossos* dialectise « présence et absence [...]»¹². » Il ne s'agit pas d'imiter le physique du disparu, ce n'est pas une sculpture. Cette pierre brute incarne l'absence du cadavre afin de permettre que la *psuché* du disparu, n'erre pas pour toujours entre les vivants. Cette *psuché*, nous pourrions la traduire, dans un langage plus proche des œuvres fictionnelles contemporaines, par les mots *âme*, *esprit* ou *fantôme*. Mais, en plus de cette fonction magique-symbolique, ou plutôt à travers celle-ci, le *colossos* rend aussi possible le travail de deuil, car, en l'absence du cadavre, il permet l'acceptation du fait que la mort s'est produite. La pierre dans laquelle le *colossos* est matérialisé rend tangible l'absence du disparu. La forme plastique signifie l'absence physique du cadavre et, ce faisant, elle évite une double hantise : celle, psychique, du deuil et, celle, magique-symbolique du fantôme.

Comme le *colossos*, certaines formes contemporaines matérialisent cette absence d'une manière positive, remplissant l'espace du cadavre avec un autre volume. D'autres formes le font cependant d'une manière négative, vidant cet espace pour présenter le creux. Comme nous allons le voir, les enjeux liés à l'impossibilité du deuil en absence du cadavre sont les mêmes.

Après ce préambule, nous allons commencer par établir une typologie de formes représentant le corps disparu dans deux productions télévisuelles nord-américaines : *Lost*¹³ et *The Leftovers*¹⁴. Deux productions qui ont en commun la présence de Damond Lindelof comme *show runner*¹⁵

10. VERNANT Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 327.

11. « Le signe plastique n'est pas séparable du rite ». *Ibid.*, p. 337.

12. RONGIER Sébastien, *op. cit.*, p. 49.

13. ABRAMS J.J., LIEBER Jeffrey, LINDELOF Damond, *Lost*, États-Unis, Bad Robot, 2004-2010.

14. LINDELOF Damond, PERROTA Tom, *The Leftovers*, États-Unis, Film 44, 2014-2017.

15. En règle générale, le *show runner* est l'auteur-producteur de la série qui intervient à tous les niveaux de celle-ci, de la création à la direction d'écriture, la production ou la direction artistique.

et scénariste, et qui montrent les deux faces du même événement : la disparition d'êtres humains et ses conséquences. Dans l'une, du côté des disparus (*Lost*, en français *perdu(s)* ou *égaré(s)*), dans l'autre, du côté de ceux qui demeurent alors que d'autres sont disparus (*The Leftovers*, en français *Ceux qui restent*). Dans les deux, on trouve des formes visuelles pour matérialiser, pour rendre tangible l'absence de ces corps disparus. Les unes en volume, comme le double ou la poupée ; les autres en creux, comme l'image du cercueil vide ou les images photographiques trouées.

Une fois cette distinction établie, et suivant la méthodologie annoncée plus haut, nous allons approfondir dans le rapport entre ce type de représentations en creux et une forme de représentation du fantôme que nous trouvons dans les long-métrages japonais *Kairo*¹⁶ et *Ju-on*¹⁷. Deux films qui, malgré leurs différences notables, sont souvent inclus ensemble dans cette vague de productions audiovisuels que les critiques ont nommé *J-horror*¹⁸. *Kairo* est un film qui peut difficilement être catalogué comme « d'horreur ». Son réalisateur (déjà consacré à l'époque de la sortie du film) explique que ce qui l'intéresse, comme n'importe quel genre, c'est l'imposition d'un canevas sur lequel pouvoir enregistrer la réalité¹⁹. À travers cette « histoire de fantômes », Kurosawa livre un portrait de la disparition des liens sociaux à l'époque de l'expansion d'Internet. *Ju-on* (du réalisateur débutant à l'époque, Takashi Shimizu) est un des films le plus caractéristique de la *J-horror*. Donnant lieu à une série de films et à une franchise de remakes, *Ju-on* produit deux des fantômes les plus reconnaissables de cette vague, Kayako et Toshio. Malgré leurs différences, dans les deux films on trouve des formes qui nient la représentation personnifiée du fantôme pour montrer au spectateur un « trou » dans l'image, présence paradoxale, signe d'une absence.

16. KUROSAWA Kiyoshi, *Kairo*, Japon, Daiei Eiga, 2001, 119'.

17. SHIMIZU Takashi, *Ju-on*, Japon, Pioneer LDC, 2002, 92'.

18. *J-horror* est un terme inventé par les journalistes pour désigner une vague de cinéastes qui renouvellent le cinéma d'horreur japonais à partir de 1988 : Chiaki J. Konaka (*Psychic Vision: Jaganrei*, 1988) Norio Tsuruta (*Scary True Stories*, 1991), Hideo Nakata (*Ghost Actress*, 1996 ; *Ringu*, 1998), Kiyoshi Kurosawa (*Kairo*, 2001), Takashi Shimizu (*Ju-on*, 2002) etc. Les remakes américains feront de ce mouvement spontané un phénomène mondial.

19. Aux yeux de Kurosawa, les conditions de réalisation des films de commande ont un autre avantage que de perfectionner la flexibilité du tournage et la rapidité d'exécution ; la répétition des conventions narratives du genre a une portée artistique. L'imposition d'un canevas contribue à concentrer l'effort cinématographique sur l'enregistrement de la réalité. (ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge Profond, 2007, p. 31)

1. Typologie des représentations du corps disparu

Commençons l'analyse de notre corpus d'œuvres par les séries télévisuelles *Lost* et *The Leftovers*. Comme nous allons le voir, on trouve dans ces représentations des formes en volume, comme les cadavres mensongers ou les poupées sosies, et des formes en creux, comme le cercueil vide ou les images trouées.

1.1. Le cercueil vide et les cadavres mensongers dans *Lost*

Au début de la série, *Lost* nous raconte l'accident du vol 851 d'Oceanic Airlines dans une île, a priori inhabitée, et l'adaptation des survivants à la vie dans celle-ci. Parmi les objets, lieux et personnages multiples et variés qui alimenteront pendant six saisons la mythologie de la série (ours polaires, sculptures, trappes, etc.), on trouve dans l'épisode cinq de la première saison²⁰ un cercueil vide.

Celui-ci était censé contenir le corps de Christian Shepard, le père décédé de Jack, un des survivants. L'accident d'avion est arrivé pendant le transport du cadavre de Sydney à Los Angeles, où les funérailles devaient avoir lieu. Jack trouve le cercueil de son père mais, à sa grande surprise, le cadavre n'est plus à l'intérieur de celui-ci. Ce qui est arrivé au corps, ni Jack ni le spectateur ne le sauront avant la sixième saison, mais ce qui nous intéresse ici principalement, c'est cette figure du cercueil vide. Après avoir traversé l'océan Pacifique pour aller récupérer le cadavre de son père mort en Australie, Jack se retrouve sans corps à veiller. Même après sa sortie de l'île, il devra enterrer un cercueil vide lors d'une cérémonie symbolique. Tel que les Grecs archaïques le craignaient, le fait de ne pas pouvoir accomplir le rite des obsèques rend difficile le deuil et impliquera pour Jack la hantise d'une forme fantomatique de son père. Nous insistons sur le terme « forme fantomatique » car, comme le spectateur le saura plus tard, il ne s'agit pas d'un fantôme à proprement parler. À ce stade de la série, il incarne pourtant la figure de la hantise fantomatique. Une figure qui apparaît dans différents endroits de l'île, habillée avec le costume dans

20. HOOKS Kevin (réalisateur), *Lost* [Saison 1, Épisode 5 : *White Rabbit*], 2005, dans ABRAMS J.J., LIEBER Jeffrey, LINDELOF Diamond, *Lost*, op. cit.

lequel Christian devait être enterré et sans que personne, en dehors de son fils, ne semble s'apercevoir de sa présence.

À l'inverse de ce cercueil vide, le spectateur découvre dans l'épisode deux de la quatrième saison²¹ une forme qui est censée combler l'absence du cadavre : des faux cadavres de tous les occupants de l'avion. Ceux-ci sont retrouvés à l'intérieur d'un autre avion présenté comme celui qui a eu l'accident dans l'île. Placés au fond de la Fosse de Java²² par le milliardaire Charles Widmore, ces faux cadavres ont pour but d'empêcher les enquêtes sur la disparition de l'avion et maintenir ainsi le secret de l'île. Même s'il est impossible de les sortir du fond de l'océan pour les enterrer, l'enregistrement vidéo à travers lequel ils sont montrés à la télévision fait office de preuve et rend les cadavres présents virtuellement. Les disparus ne le sont plus, puisqu'il y a des cadavres à veiller, même s'ils sont à sept kilomètres sous l'eau. Le deuil des familles est donc possible.

Dans cette deuxième forme de représentation du corps disparu nous trouvons le « double », un autre corps figurant celui du disparu. Ce double rend le deuil possible, il entraîne un apaisement de ceux qui restent, même si c'est grâce à la tromperie et à la présence virtuelle du cadavre à travers la vidéo.

Voici donc deux types de représentations du corps disparu, l'une vide (le cercueil), l'autre pleine (l'avion rempli de cadavres). Comme nous allons le voir, nous retrouvons dans *The Leftovers* ces deux mêmes types de représentations en positif (en volume) et en négatif (en creux).

1.2. Les poupées sosies et les personnes arrachées des photographies dans *The Leftovers*

The Leftovers nous raconte, essentiellement, le deuil des différents personnages après la disparition soudaine de deux pourcents de l'humanité. Comme dans le cas des disparus en mer de la Grèce archaïque, il n'y a pas de cadavre à enterrer ni à veiller. Seulement une absence très brusque

21. WILLIAMS Stephen (réalisateur), *Lost* [Saison 4, Épisode 2 : *Confirmed Dead*], 2008, dans ABRAMS J.J., LIEBER Jeffrey, LINDELOF Diamond, *Lost*, États-Unis, Bad Robot, 2004-2010.

22. Fosse située dans l'océan Indien, au long des îles de Sumatra et Java.

pour laquelle aucune explication concluante ne sera donnée ni pour les personnages ni pour les spectateurs²³.

Dans *Lost*, Charles Widmore place de faux cadavres pour empêcher que les proches des disparus entreprennent des enquêtes à propos de l'île. Dans *The Leftovers*, c'est le groupe de Coupables Survivants (une sorte de secte) qui s'occupe de fabriquer des poupées grandeur nature à l'effigie des disparus. Celles-ci sont placées aux endroits où ils se trouvaient au moment de leur disparition afin de les confronter à leurs proches, d'obliger ceux-ci à se souvenir. La présence troublante de ces poupées révolte les habitants de la ville de Mapleton jusqu'à produire des attaques aux locaux où siègent les Coupables Survivants. À différence des *colossos*, dont nous avons expliqué plus haut qu'ils ne représentent pas les traits des disparus, mais signifiaient simplement leur absence avec une pierre, ces poupées reproduisent les traits humains très fidèlement. Elles le font d'une manière froide et indifférente. Un sentiment d'« inquiétante étrangeté » bouleverse les habitants de la ville, retrouvant assis à table ou poussant le chariot du supermarché les sosies en plastique de leurs proches disparus. Sigmund Freud explique dans son article « L'Inquiétante étrangeté » comment E. Jentsch signale comme le cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé²⁴ ». Pour l'expliquer, il fait appel entre autres à l'impression produite par les figures de cire, des êtres qui ressemblent à l'être humain, mais un être humain immobile, figé comme dans une photographie en trois dimensions. Dans les nombreux tâtonnements à travers lesquels Freud essaie d'expliquer ce sentiment d'inquiétante étrangeté tout au long de l'article, il y a quelque chose qui se pose comme principe depuis le début : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières²⁵ ».

Si dans *Lost*, le but des faux cadavres était de faciliter le deuil et empêcher une possible enquête sur l'existence de l'île, ici l'intention de ces

23. Même l'explication finale du personnage de Nora dans le dernier épisode pourrait répondre à une construction fictionnelle personnelle afin de surmonter son deuil plus qu'à une véritable explication des faits. Le spectateur n'assiste pas aux événements racontés par celle-ci. Il est seulement montré un gros plan de Nora en train de raconter l'histoire.

24. FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par BONAPARTE Marie et MARTY E., Paris, Éditions Gallimard, 1971 [1933], p. 173.

25. *Ibid.*

poupées, troisième forme de représentation du corps disparu, est le contraire : elle est de se souvenir des disparus, de ne pas les oublier, de contrarier un deuil qui, pour les membres des Coupables Survivants, est non réalisable, même pas envisageable. Le personnage de Meg, une des Coupables Survivants, l'écrit sur son carnet²⁶ : « On les a obligés à se souvenir. »

Le changement du générique de la première saison²⁷, remplacé par celui de la deuxième et troisième²⁸ est significatif des changements produits dans la narration. Après la confrontation obligée avec les poupées dans le dernier épisode de la saison, climax narratif de celle-ci, un changement se produit dans la plupart de personnages. La douleur et la colère que cette confrontation génère semble accomplir un certain niveau de deuil. Au début de la deuxième saison, les personnages semblent avoir accepté la disparition. Pendant les saisons deux et trois, nous verrons que cela n'est pas tout à fait vrai. Le générique de la première saison montre une animation mimant les fresques d'une coupole de la Renaissance, où on voit des gens s'envoler sans que les autres ne puissent rien faire, sorte d'allégorie de l'instant de la disparition. Dans celui de la deuxième et troisième saison, on voit défiler des photos complètement banales desquelles on a *arraché* certains des personnages.

Ce changement de générique est directement lié à l'évolution du récit dans la série. Au commencement de celle-ci, l'intérêt semble porté sur le *pourquoi* de cette disparition, ce qui explique cette représentation grandiloquente et chargée de mysticisme dans le générique. En revanche, étant donné le développement de la narration, on comprend que ce *pourquoi* n'est qu'une accroche pour parler du détail plus commun qui est le deuil. Le générique devient alors plus *trivial*, une photo de famille avec un trou : on ne s'intéresse plus au pourquoi de la disparition, mais au creux laissé par celle-ci. Les disparus ne sont plus des héros ou des saints (comme ils en ont l'air dans le générique de la première saison), mais tout simplement du vide. Nous trouvons dans ce générique une quatrième forme de représentation du corps disparu : le trou. Ces archétypes de « belles images »

26. Une des caractéristiques de ce groupe c'est son vœu de silence, qui les oblige à communiquer à travers la parole écrite en se servant de petits carnets.

27. Créé par Garson Yu. LINDELOF Damond, PERROTA Tom, *The Leftovers* [Saison 1], États-Unis, Film 44, 2014.

28. Créé par Agnus Wall. LINDELOF Damond, PERROTA Tom, *The Leftovers* [Saisons 2-3], États-Unis, Film 44, 2015-2017.

(qui pourraient appartenir à la publicité d'un appareil photo ou aux plus anodines des images postées sur un réseaux social) deviennent, avec le *manque* du personnage, étranges et mélancoliques. Elles font penser en même temps au passé, à un personnage *arraché* d'une photo, et au futur, à des images qui n'existeront jamais, car la personne qui devait y être a été arrachée de la réalité. Le fait que le trou ne soit pas noir, mais rempli d'autres images (un ciel par-ci, une forêt par-là) a une double fonction : il donne de la profondeur, montrant bien qu'il ne s'agit pas d'une tache mais d'un trou, d'un volume en négatif ; et il renvoie également au vide, à l'absence totale d'être humain. Le deuil s'installe en forme de paradoxale présence-absence au milieu de ces images archétypales du bonheur.

Cette forme plastique nous amène vers un autre régime dans la représentation du corps disparu, différent de ceux qu'on a vus jusque-là, même s'il est, en quelque sorte, préfiguré par le cercueil vide. Les faux cadavres de l'avion dans *Lost* et les poupées grandeur nature dans *The Leftovers* substituent le corps disparu, le remplacent physiquement, remplissant l'espace que le cadavre devrait occuper. Comme le *colossos*, il s'agit d'une représentation positive, une forme plastique en volume. Le cercueil vide pointe déjà vers un autre régime de représentation car il signale, en la délimitant, la place que le corps occuperait mais qui est vide. Il s'agit d'une première représentation négative, en creux, car le cercueil vide ne mime pas le corps mais signale son absence par métonymie. Les trous dans les images du générique de *The Leftovers* insèrent ce vide du cercueil au milieu de l'espace occupé pour ceux qui restent. L'absence du corps n'est pas délimitée, comme dans le cercueil, elle est tangible, même si son volume est négatif. Elle est une présence, mais une présence en creux.

Nous retrouvons une variation de cette forme dans la série de photographies *Family Portraits* du couple d'artistes Inka & Niclas²⁹. Ces deux artistes voyagent autour du monde en réalisant des photographies d'eux et de leur famille. Ce qui différencie leur travail de n'importe quel album de voyage est le fait que pendant la prise photographique tous les membres de la famille portent une combinaison intégrale fabriquée avec une matière fortement réfléchissante. Au milieu des paysages bucoliques, la lumière du flash en contact avec la matière réfléchissante *efface* les membres de cette famille, transformant la scène en ce que la commissaire d'exposition

29. INKA & NICLAS, *Family Portraits* [photographie], Festival Circulations, 2018-2020.

Olga Krzeszowiek Malmsten définit comme une « scène de crime³⁰ ». Nous voyons bien comment le lexique de la disparition et de la mort, ici violente, s'infiltré dans la lecture de ces images.

À différence des images du générique de *The Leftovers*, celles de *Family Portraits* ne montrent pas de profondeur derrière elles, le volume de ces figures est ici généré par leur ancrage réel dans le paysage et par les différences de luminosité entre les différentes parties des figures, sur lesquelles la lumière ne se réfléchit pas de la même manière. Ici, les personnages sont *arrachés* différemment de la réalité. Ils sont présents au moment de la prise de vue, mais cette présence est une absence sur l'image, du fait de la surexposition produite par la lumière qu'ils reflètent. Malgré leur volume, ils continuent à être des présences négatives dans l'image photographique. Comme dans le générique de *The Leftovers*, ces personnages manquants génèrent un trou au milieu de ces images de paysages idylliques. Comme des fantômes, comme le *colossos*, ces vides dialectisent, « présence et absence³¹ ».

Maintenant que nous avons identifié cette forme de représentation en creux, par différenciation avec celle en volume, et que nous avons pointé vers la hantise potentielle que l'impossibilité du deuil entraîne, nous allons explorer davantage ce rapport entre représentation en creux et figure fantomatique.

2. Hantise en creux

Dans son ouvrage *Théorie des fantômes*, Sébastien Rongier se pose la question suivante « comment advenir comme corps d'apparition quand le corps lui-même n'est plus³² ? », c'est-à-dire, comment représenter le fantôme ? Quelle forme donner à une présence sans corps ? Et il répond « Le fantôme doit [...] trouver un corps d'apparition en adéquation avec son statut d'inadéquation³³. » Cette inadéquation est la présence

30. KRZESZOWIEK MALMSTEN Olga, « Luminous Matter », URL : <http://inkaandniclas.com/info/luminous-matter/> [consulté le 30 mai 2020].

31. RONGIER Sébastien, *op. cit.*, p. 49.

32. *Ibid.*, p. 12.

33. *Ibid.*

paradoxe dont nous parlions plus haut, le fait d'être à la fois présence et signe d'une absence. Dans les films *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa et *Ju-on* de Takashi Shimizu, on retrouve deux formes fantomatiques directement liées à cette représentation du corps disparu en creux que nous venons de pointer plus haut.

2.1. Les ombres dans *Kairo*

De même que *Lost* et *The Leftovers*, le film propose aussi une série de disparitions, celles-ci moins soudaines et sur fond d'isolement et d'incommunication. Très résumé, le récit du film est le suivant : dans l'au-delà il n'y a plus de place, il est en train de déborder ; ses occupants (des fantômes) ont donc trouvé une manière, à travers le réseau Internet, de revenir dans les espaces des vivants et s'incarner ; pour cela, ils ont besoin non seulement de tuer les vivants, mais de les effacer car, si ceux-ci devenaient des fantômes dans l'au-delà, le problème recommencerai. Suivant cette narration, il existe dans *Kairo* un double processus de désintégration du corps vivant et d'incarnation du fantôme.

Les corps vivants ne disparaissent pas d'un instant à l'autre, une désintégration progressive transforme ces corps jusqu'à leur anéantissement : l'être vivant, au contact avec un site web qui lui propose de rencontrer des fantômes, entre dans une forme de dépression qui le conduit à l'isolement total et au suicide ; puis, pendant un temps, son statut matériel est incertain, apparaissant sur des écrans ou face à d'autres êtres vivants ; ensuite, il se transforme en une tache noire, que nous pouvons encore identifier comme anthropomorphique, sur une surface ; finalement cette tache est effacée par le vent qui disperse une sorte de cendre qui s'envole. Même si le processus est plus long que dans *The Leftovers* (où, comme nous l'avons vu, la disparition est soudaine), les êtres humains qui restent vivants dans *Kairo* (très peu à la fin du film) sont aussi face au vide, au manque de cadavre, au manque d'objet de deuil. Impuissants, ils voient une grande majorité des êtres humains se désintégrer lentement sans laisser de traces de leur corps derrière eux.

De ce processus d'anéantissement, l'étape qui nous intéresse le plus, en rapport avec le sujet que nous sommes en train de traiter, ce sont les taches noires anthropomorphes qui apparaissent sur les murs ou par

terre après la disparition du fantôme et avant la désintégration totale de l'être sous forme de cendres. Malgré l'opposition de Kurosawa à cette interprétation³⁴, il est difficile à ne pas mettre en rapport ces taches sur les murs avec les images de corps disparus d'Hiroshima et Nagasaki.

Comme le signale l'historien de l'art Paul Ardenne, en retraçant les figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle :

Les « ombres soufflées » d'Hiroshima, d'une stupéfiante force de sidération, sont une forme absolue de la photographie, étymologiquement, la « lumière écrite » [...] elle radie ce qu'elle photographie, elle laisse l'image en ayant soin de supprimer la matière qui en est au principe. [...] L'éclair nucléaire qui surprend Hiroshima, ce 6 août 1945, s'il sème une désolation inouïe, ouvre de concert à une nouvelle esthétique du corps : l'évanoui. Non pas le mort, non pas le cadavre, même livré en masse par la puissance génocidaire d'un siècle pourvoyeur des terribles images que l'on connaît [...] Non. Le corps évanoui, celui que l'on a escamoté, retiré de la scène³⁵.

L'ombre, double par excellence de l'être humain, reste ici orpheline, dissociée du corps vivant « évanoui ». L'image est dissociée de la matière supprimée. Kiyoshi Kurosawa met en scène dans *Kairo* une forme de ces « ombres soufflées ». Dans *Kairo*, nous avons l'impression de voir des fantômes qui s'accrochent à leur forme humaine, que ce soit à travers leur apparition en direct ou à travers les écrans. Des fantômes qui se battent pour garder une sorte de matérialité. Ces taches noires, « lumière écrite » sur les murs, sont la dernière étape de cette matérialité, le dernier « corps d'apparition en adéquation avec son statut d'inadéquation³⁶. » De la matière du corps, de son volume, il ne reste qu'une tache noire et plate rendant tangible son absence, sorte de négatif de sa présence. Cette tache est la forme ultime de la hantise du fantôme, après cela c'est le néant car, à différence du *colossos* ou des poupées grandeur nature de *The Leftovers*,

34. Kurosawa lui-même reconnaît l'inspiration graphique pour figurer des gens entre la vie et la mort, mais il rejette l'interprétation clefs en main de la fiction par une Histoire spectrale : « Mon film n'est pas une référence à Hiroshima ». ARNAUD Diane, *op. cit.*, p. 122.

35. ARDENNE Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 441.

36. *Ibid.*

la précarité de cette forme fera qu'elle ne dure pas longtemps. Et le vent l'effacera sous forme de particules qui s'envoleront. Elle ne dure que le temps de signifier l'absence du corps, de rendre présent et tangible le néant auquel bientôt le vent réduira cet être.

En utilisant les mots que le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman utilise pour parler de l'œuvre de l'artiste Claudio Parmiggiani, ces représentations matérialisent l'absence « dans le matériau de leurs cendres volatiles³⁷ ». Que ce soit dans des images fixes ou en mouvement, les représentations que nous avons vues sculptent l'absence, la creusent, dans la matière visuelle. Nous allons voir comment l'artiste, dont Didi-Huberman parle, partage certaines problématiques avec les formes utilisées par Kurosawa dans *Kairo*.

Depuis 1970, l'artiste italien Claudio Parmiggiani réalise ce qu'il appelle des « *Delocazione* » (qu'on pourrait traduire par « Déplacement »), des véritables mises en scène de l'absence. En utilisant la fumée produite par un feu contrôlé à l'intérieur d'un espace, Parmiggiani fixe sur les murs ou sur des toiles le négatif de la présence des objets préalablement disposés et ensuite enlevés. Pour la commissaire d'une de ses expositions, Catherine Grenier, il s'agit de « la création *ex nihilo* d'un vestige, d'une dépouille de la peinture, qui répond au tableau vide, conçu comme le théâtre du sacrifice³⁸. » L'utilisation de ce terme de « dépouille » est très intéressante, car il renvoie en même temps à la peau et à la carcasse d'un animal mort, ainsi qu'à la partie qui, en sculpture, facilite le démoulage. On voit bien à quel point on est dans un vocabulaire qui convoque en même temps les imaginaires de la mort et du creux, d'une forme qui est présente par soustraction dans l'image.

Nous allons nous intéresser ici à deux de ces pièces où les traces laissées par le feu sont celles des figures humaines : *Sans titre* (2001)³⁹ et *Sculpture d'ombre* (1999)⁴⁰, dont le titre nous ramène aux mots de Paul Ardenne, aux « ombres soufflées » d'Hiroshima⁴¹ ». L'acte symbolique de produire

37. DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de minuit, 2001, p. 88.

38. GRENIER Catherine, Parmiggiani, Catalogue de l'exposition *Claudio Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Actes Sud, 2008, p. 39.

39. PARMIGGIANI Claudio, *Sans titre* [fumée, suie], Le Fresnoy, Tourcoing, 2001.

40. PARMIGGIANI Claudio, *Sculpture d'ombre* [fumée, suie, bois], Collection privée, Bruxelles, Belgique, 1999.

41. ARDENNE Paul, *op.cit.*, p. 441.

avec le feu, les nuances de gris et noir couvrant les murs des salles, les formes floues et incomplètes, tout dans ces pièces pointe vers la violence de l'anéantissement des corps. Si nous abordons ces pièces ici, partageant la réflexion avec des figures fictionnelles de fantômes, c'est parce que la forte poétique fantomatique dont elles sont porteuses est indéniable. Il est impossible de dissocier ces figures de l'acte destructeur du feu qui les a générées (là encore, nous trouvons un fort rapport à Hiroshima⁴²). Un acte qui n'est pas seulement à l'origine de l'œuvre, mais qui est présent dans sa forme : l'œuvre est la trace laissée par le feu. À différence, par exemple, des anthropométries d'Yves Klein⁴³, ici l'empreinte n'est pas celle du corps, mais celle de son absence. L'empreinte d'un corps qui a été là, présent pendant le feu, et qui a disparu ensuite. Ce qui nous fait revenir au film *Kaïro*, pour nous intéresser au processus inverse qui est celui de l'anéantissement des êtres humains, celui des fantômes en train de s'incarner, où l'on trouve une forme réciproque à celle des *Déplacements* de Parmiggiani.

2.2. La dépouille dans *Kaïro*

Dans une scène du film, le spectateur assiste à la rencontre avec un de ces fantômes qui, trouvant la manière de s'échapper de l'au-delà, est en train de se réincarner. Aperçue du coin de l'œil par le jeune Kawashima, la supposée silhouette du fantôme se révèle être son véritable aspect. Il s'agit d'une forme anthropomorphe, noire et aux contours flous, se tenant debout au milieu de la salle de jeux d'arcade où la scène se déroule. Pas de visage, pas de traits, rien qu'une figure complètement noire avec une forme humaine. Kawashima se trouve face à l'absence en elle-même, au *manque* de personnage, au *manque* d'image dans le film. Diane Arnaud, chercheuse en études cinématographiques, définit cette forme comme « fantôme en forme de flamme, suie noire se mouvant dans le plan à la manière d'une dépouille de l'image⁴⁴. » Nous comprenons bien pourquoi Diane Arnaud parle de « dépouille », comme le faisait Catherine Grenier

42. « Parmiggiani en convient le premier : Delocazione est une œuvre où se figurerait le "climat d'une ville morte" et incendiée, quand il ne reste plus – comme à Hiroshima – que les "ombres de choses". » DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de minuit, 2001, p. 22.

43. Tableaux créés par l'artiste Yves Klein au début des années 1960 en se servant des corps de mannequins imprégnés de peinture laissant sa trace sur la toile.

44. ARNAUD Diane, *op. cit.*, p. 99.

en rapport à l'œuvre de Parmiggiani, car, effectivement c'est d'un *démoulage* qu'il s'agit. On voit bien que l'on est face à une forme qui est présente par soustraction dans l'image. Si la tache noire sur les murs, dont nous avons parlé plus haut, aplatissait la dernière image du fantôme, s'attachant à sa présence avant sa disparition, cette forme prépare l'espace pour le volume que le fantôme acquerra dans son processus d'incarnation. La hantise du fantôme est ici l'espace creux qui prépare son incarnation. L'absence est sculptée, creusée, elle ouvre l'espace pour accueillir le corps.

2.3. La « non-image » dans *Ju-on*

L'absence est aussi creusée dans le premier volet de la série des films *Ju-on*⁴⁵, cette fois-ci dans l'image vidéo rendue par une caméra de surveillance. Les films nous racontent la hantise exercée par Kayako et son fils Toshio sur la maison où ils habitaient et sur tous ceux qui y pénètrent. Après avoir été tous les deux assassinés par le mari de Kayako, les deux fantômes deviennent à leur tour tueurs et apparaissent devant leurs victimes dans des espaces très variés : dans un placard, suspendus au toit, dans la soupe, etc. Malgré cette variété, dans ces multiples apparitions le spectateur perçoit toujours le fantôme de Kayako sous une forme fantomatique ressemblant plus à la forme d'un corps vivant : forme humaine pâle et ensanglantée. Par contre, quand elle est captée par la caméra de vidéosurveillance du commissariat, elle apparaît comme un volume négatif dans l'image : une tache noire qui approche de la caméra jusqu'à envahir toute l'image. À différence de la présence directe du fantôme face à d'autres personnages, ici la sensibilité propre à la caméra de vidéosurveillance⁴⁶ semble ne pas pouvoir interpréter le contresens de cette présence. L'appareil paraît ne pas être capable de rendre une image du paradoxe qu'implique cette présence-absence du fantôme. L'appareil restitue ainsi la « non-image » de ce volume noir. Un volume qui se déplace, une présence en creux qui troue l'image jusqu'à l'envahir complètement.

45. Dans l'original japonais (SHIMIZU Takashi, *Ju-on*, Japon, Pioneer LDC, 2002, 92'), ainsi que dans le remake américain (SHIMIZU Takashi, *The Grudge*, États-Unis, Columbia Pictures, 2004, 91').

46. Pierre-Damien Huyghe nous rappelle qu'« Une caméra et un magnétophone peuvent être considérés comme des sensibilités à formes propres. » (HUYGHE Pierre-Damien, *Le Cinéma avant après*, Saint Vincent de Mercuze, L'incidence Éditeur, 2012, p.106)

Nous avons vu, au long de cet article, comment certaines figures audiovisuelles contemporaines actualisent les problématiques de représentation du cadavre absent ou disparu. « Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence⁴⁷. » Ces problématiques sont liées à la « puissance dangereuse⁴⁸ » que le statut incertain de ces disparus peut avoir : pas présents en tant que corps vivants mais pas non plus vraiment morts, présents en tant que cadavres.

Comme nous l'avons signalé à travers la figure du *colossos*, certaines représentations se gardent de cette « puissance dangereuse » à travers l'accomplissement du deuil. Les cadavres mensongers et les poupées sosies de *Lost* et *The Leftovers*, toutes les deux représentations en volume, ont pour but d'accomplir ce deuil. Que cela soit un apaisement ou un trouble, ces figures en volume opèrent un deuil qui, jusque-là, était inassouvi.

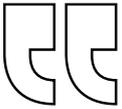
Les figures en creux que nous avons analysées matérialisent, en revanche, toute cette « puissance dangereuse ». Le cercueil vide de *Lost*, signalant par métonymie le corps disparu, signifie pour Jack l'apparition d'une forme fantomatique de son père. Dans les images trouées de *The Leftovers*, cette hantise s'insère dans l'espace occupé pour ceux qui restent. Le « trou » trouble ces images archétypales du bonheur qui, comme nous l'avons vu, pourraient appartenir au passé ou à un futur qui n'existera jamais. Dans *Kairo* et *Ju-on*, les fantômes en creux envahissent de manière effective les espaces réels et virtuels de vivants. Comme les sculptures de Smith, il s'agit des vides pratiqués dans l'espace.

Si au début de cet article, nous nous demandions comment et avec quels buts représenter le vide laissé par le manque du cadavre, dans les formes en creux que nous avons analysées, celui-ci est représenté comme un manque dans l'image en elle-même. Dans ces volumes négatifs, la hantise se matérialise dans une figure perçant l'image de par le paradoxe de sa présence en tant qu'absence. L'esthétique du corps *évanoui*, dont Paul Ardenne situe la naissance dans le trauma d'Hiroshima, se développe à travers ces images sous la forme d'une poétique du creux. Poétique qui n'est pas ici la fixation des formes, propre à un traité, mais l'ouverture, celle du trou, de sa polysémie.

47. VERNANT Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 327.

48. *Ibid.*, p. 326.

Nous finirons par signaler comment, de manière contemporaine à l'apparition des productions audiovisuelles que nous avons analysées, une nouvelle forme de représentation du fantôme envahira les productions d'horreur : le bug (*glitch* en anglais). L'erreur produite dans les appareils d'enregistrement ou reproduction des images par la présence d'un fantôme devient un signe complètement incorporé au langage cinématographique pour signifier la présence du fantôme. Préfigurée par les écrans de *Kairo* et *Ju-on*, cette forme plastique pourrait être analysée comme un « creux » produit dans la construction même de l'image numérique.



Bibliographie

Corpus

- ARNAUD Diane**, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge Profond, 2007.
- ARDENNE Paul**, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du xx^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- BARO Gene**, « Tony Smith : Towards Speculation in Pure Form », *Art International*, n° 11, 1967.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DU MESNILDOT Stéphane**, *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis, Rouge Profond, 2011.
- FREUD Sigmund**, « L'Inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par BONAPARTE Marie et MARTY E., Paris, Gallimard, 1971 [1933].
- GRENIER Catherine**, *Parmiggiani*, Catalogue de l'exposition Claudio Parmiggiani, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008–30 janvier 2009, Arles, Actes Sud, 2009.
- HUYGHE Pierre-Damien**, *Le Cinéma avant après*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De L'Incidence Éditeur, 2012.
- KRZESZOWIEK MALMSTEN Olga**, « Luminous Matter », [article en ligne] <https://inkaandniclas.com/info/luminous-matter/> [consulté le 30 mai 2020]
- RONGIER Sébastien**, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- VERNANT Jean-Pierre**, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996 [1965].

Études critiques

- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- HATCHUEL Sarah**, *Lost : fiction vitale*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

HATCHUEL Sarah, THIELLEMENT Pacôme, *The Leftovers*, le troisième côté du miroir, Levallois-Perret, Playlist society, 2019.

JOUNEL Sébastien, *Kaïro de Kiyoshi Kurosawa. Le réseau de solitudes*, Paris, L'Harmattan, 2009.

KUROSAWA Kiyoshi, *Mon effroyable histoire du cinéma. Entretiens avec Makoto Shinozaki*, traduit du japonais par MATSUO Mayumi et MATARASSO David, Pertuis, Rouge Profond, 2008.

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

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

ZERNIK Cléa, ZERNIK Éric, *L'Attrait des fantômes*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2019.

Filmographie

ABRAMS J.J., LIEBER Jeffrey, LINDELOF Damond, *Lost*, États-Unis, Bad Robot, 2004-2010.

LINDELOF Damond, PERROTA Tom, *The Leftovers*, États-Unis, Film 44, 2014-2017.

KUROSAWA Kiyoshi, *Kaïro*, Japon, Daiei Eiga, 2001, 119'.

SHIMIZU Takashi, *Ju-on*, Japon, Pioneer LDC, 2002, 92'.

SHIMIZU Takashi, *The Grudge*, États-Unis, Columbia Pictures, 2004, 91'.

Œuvres plastiques

INKA & NICLAS, *Family Portraits* [photographie], Festival Circulations, 2018-2020.

PARMIGGIANI Claudio, *Sculpture d'ombre* [fumée, suie, bois], Collection privée, Bruxelles, Belgique, 1999.

PARMIGGIANI Claudio, *Sans titre* [fumée, suie], Le Fresnoy, Tourcoing, 2001.

Imaginaires du corps, sensualités imaginées sont les actes du colloque du même nom qui s'est tenu à Rennes, en 2021, en une période où la notion même de corporalité semblait nous échapper.

Souhaitant résolument désancrer le terme sensualité de la notion de sexualité, ce colloque, et les articles ici présentés, sont l'occasion d'en explorer les frontières tout en revenant à l'essence même de la sensualité, capacité corporelle extraordinaire sur laquelle on s'attarde trop peu souvent.

Considéré comme le siège de l'âme, le corps est avant toute chose celui des sens, et en proposant de nouvelles perspectives, la fiction d'imaginaire propose ainsi une définition de cette matérialité complexe à saisir.

De la fantasy à la science-fiction en passant par le fantastique, ces actes de colloque vous proposent un geste transmédiatique au cœur des sens et des corps.

Né à Rennes, le Laboratoire des Imaginaires est une association de jeunes chercheur·euse·s œuvrant dans les cultures de l'imaginaire, et qui cherche par là à valoriser ces deux constituantes : celles qui mènent ces travaux universitaires, et les objets sur lesquels iels mènent leurs recherches, artefacts de passion autant que de réflexion.

20 EUROS | CAN \$28,00

ISBN 978-2-925319-01-6
DISTRIBUTION HACHETTE LIVRES
L'édition numérique est incluse



**RENNES
MÉTROPOLE**

