

DE LA PHONOGRAPHIE OCCULTE

Philippe Baudouin, philosophe

Notes sur la possibilité d'un au-delà sonore

« Ce que captent nos appareils radiophoniques, à côté de ce qu'ils ne captent pas, sons, images, émotions, pensées, événements, bruissements de mondes, ordres, transformations, volontés de l'univers, etc., n'est qu'un verre d'eau pris dans la mer. Mais où va ce qui n'est pas capté, que devient-il, où se perd-il ? »

Maurice Maeterlinck, *L'Ombre des ailes* (1936)

L'anthologie *Spectra Ex Machina* (Sub Rosa, 2019) se propose de répondre à une question : l'enregistrement sonore serait-il perméable aux prodiges ? Camille Flammarion raconte qu'en ses commencements, la phonographie était assimilée à un acte magique, puisant notamment ses ressources dans l'antique tradition de l'occultisme. Dans l'une de ses savoureuses anecdotes, l'astronome relate le singulier accueil que réserva l'Académie des Sciences, durant une séance mémorable, à l'invention d'Edison. Et pour cause. Lorsque Théodore Du Moncel y organisa le 11 mars 1878 l'une des premières démonstrations publiques du phonographe, il ne se doutait point que sa présentation allait provoquer un profond sentiment d'effroi chez ceux venus l'écouter. Jamais ce physicien n'aurait imaginé que l'action de minuscules rouages mécaniques puisse produire de tels effets au sein de la docte assemblée. Jamais il n'aurait pu croire que la reproduction de la voix humaine, autorisée par les progrès de la science, puisse réveiller chez certains de ses collègues les vieux démons de l'irrationnel, avec leur lot de superstitions et de « folles croyances ». Sans le savoir, le geste innocent que Du Moncel s'appropriait à exécuter allait marquer à jamais l'histoire des machines parlantes du sceau de l'imaginaire occultiste : « Lorsque l'appareil se mit docilement à réciter la phrase enregistrée sur son rouleau, écrit Flammarion, on vit un académicien d'un âge mûr, l'esprit pénétré, saturé même, des traditions de sa culture classique, se précipiter sur le représentant d'Edison et le saisir à la gorge en s'écriant "Misérable ! Nous ne serons pas dupes d'un ventriloque". »

Désarmé face aux prouesses de l'appareil, le vieil académicien – un certain Jean-Baptiste Bouillaud, médecin

de formation – s'était retrouvé dans l'incapacité de discerner, dans ce qu'il avait perçu, le simple enchaînement de procédés purement mécaniques. Empreint de références séculaires et probablement aveuglé par les leçons de la philosophie antique en vertu desquelles la voix était exclusivement réservée aux « êtres animés », Bouillaud ne pouvait admettre qu'un « vil métal puisse remplacer le noble appareil de la phonation humaine ». Que des voix puissent surgir grâce au truchement d'un artifice technique, cela était inconcevable pour son esprit rationnel. Face à ces sonorités « irréelles », Bouillaud avait été soudainement confronté à une béance de sens, doublée d'une impasse langagière. Tout (ou presque) semblait lui faire défaut. Ces doubles fantomatiques qui avaient retenti dans l'amphithéâtre, distrayant les uns, effrayant les autres, il ne pouvait les accorder avec le système de pensée qui était le sien. Lui, pour qui la voix était d'abord le reflet de l'âme avant d'être une vibration sonore, ne voyait là qu'un habile tour de ventriloque, une « illusion d'acoustique » comme il l'avait alors déclaré dans une longue note adressée par la suite à ses pairs, s'autorisant même à douter de la bonne foi de l'expérimentateur : « Dans les deux cas où j'ai été témoin de la répétition de paroles prononcées dans l'ouverture du phonographe, je m'aperçus de faibles mouvements des lèvres des personnes par lesquelles ces paroles avaient été prononcées. J'ai acquis expérimentalement la conviction qu'on peut, sans ouvrir et remuer notablement la bouche, prononcer certains mots, certains discours mêmes, mais qui passent alors uniquement par les fosses nasales, et avec un caractère tout particulier. »

L'attitude de Bouillaud est révélatrice d'une certaine conception scientifique du monde que vient soudainement ébranler l'invention de la technique d'enregistrement sonore. Car la machine d'Edison a, semble-t-il, ouvert une brèche en libérant ces « voix invisibles » que l'académicien considérait comme impensables. Avec elle, ces doubles se sont mis à envahir les salons et les appartements, brisant le silence qui les caractérisait, et arrachant alors les hommes qui s'y trouvaient à une réalité que ces derniers pensaient bien connaître. Ces avatars rendus possibles par la machine, sortes de *doppelgänger* des temps modernes, ont ainsi contribué à l'effondrement d'un ancien monde et l'advenue d'une nouvelle civilisation où la domestication de l'électricité permise par les avancées techniques, est venue bousculer les modes de perception traditionnels. Le phonographe a mis au jour un trouble. Avec lui, le monde moderne s'est figé un instant pour prendre alors une forme inintelligible. Comme si la machinerie et la dimension pandémique des créatures qui l'accompagnaient avaient progressivement cédé la place à la machination. Il y a, dans

les premiers temps du phonographe, comme une aura qui entoure la voix des *speakers*, à l'instar de ce halo qui enveloppait les portraits de David Octavius Hill et dont Walter Benjamin disait dans sa *Petite histoire de la photographie* que ces images conservaient le caractère surnaturel d'une apparition. Toute invention technique déploie ainsi à ses débuts une dimension magique, propice aux interprétations les plus étranges qu'il soit, et que certains, comme Bouillaud, s'efforcent en vain de conjurer.

Les techniques d'enregistrement sonore seraient à ranger du côté des « machines à fantômes » dont parle Deleuze, celles-là même qui, disait-il, suscitent des spectres sur notre route et qui nous dévient vers « des affects incoordonnés, hors coordonnées ». Et l'expérience de Bouillaud s'avère, une fois encore, riche d'enseignements, à commencer peut-être par la redoutable structure hallucinogène qu'elle pointe au cœur de tout dispositif de reproduction sonore. Toute machine parlante nous fait littéralement entendre des voix. Et face à elle, l'auditeur se trouve en position de délirer, comme si les voix reproduites mécaniquement signalaient la présence de doubles invisibles à ceux qui tendent l'oreille. Ernst Bloch, pour qui l'électrisation de la voix relevait en partie d'un véritable rituel de magie noire, disait d'Edison qu'il était « à rapprocher du Docteur Faust bien plus que d'un Herbert Spencer », Machines maléfiques, appareils trompeurs. Il y a de cela dans les premiers instruments destinés à enregistrer la voix. Un envoûtement, permis par la secrète alliance du mesmérisme et de l'électromagnétisme, semblable, par certains aspects, aux cauchemars provoqués par les « électriciens », ces petits démons invisibles qui persécutaient August Strindberg, lors de sa crise d'Inferno.

Les enregistrements de phénomènes occultes s'inscrivent dans la lignée des premières expériences d'écoute appareillée. Sous une forme parfois théâtralisée, ils rappellent à quel point les techniques modernes de reproduction sonore ont permis de constituer ce que l'historien Jonathan Sterne qualifie de « tombe résonante » pour désigner cette dimension singulière, mise au jour par la technique, où les vivants entretiennent la présence spectrale des morts. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les pionniers en matière de phonographie occulte ont d'abord concentré leurs efforts sur les phénomènes de médiumnité. Rappelons le mot d'Erik Davis : « le spiritisme est la première religion populaire de l'âge de l'information ». Née à Hydesville (États-Unis) en 1848 à la suite des phénomènes de coups frappés, observés par les sœurs Fox, cette doctrine accordait en effet aux dimensions acoustique et mécanique une place centrale. Allan Kardec,



son théoricien, décrivait ainsi les médiums comme d'authentiques « machines électriques » transmettant des « dépêches télégraphiques d'un point éloigné à un autre de la terre ». « Quand nous voulons dicter une communication », ajoutait-il, « nous agissons sur le médium comme l'employé du télégraphe sur son appareil ».

On connaît, depuis les travaux de Pierre Schaeffer, l'expérience inédite qu'ont contribué à façonner à leur manière les techniques d'enregistrement du son : celle d'un phénomène arraché à son milieu naturel, comme détaché de son contexte original d'apparition. On comprend alors aisément que l'impossibilité habituellement éprouvée pour définir l'origine d'un son enregistré devienne pour ce qui nous concerne la source d'innombrables mythologies. La nature singulière des événements dont ces documents prétendent conserver une trace accorde à ces derniers un statut à part. Ils rejoignent la catégorie des « sons-fantômes » dont François Bonnet dit qu'ils « falsifient l'écoute, en ce sens qu'ils ne s'y accolent pas, ne participent pas d'une compréhension par l'écoute ». Ils appartiennent à un étrange régime d'audition, situé aux confins de la cognition et de l'hallucination auditive, où règne en maître l'« inquiétante étrangeté ». Semblables à ces bruits « naturels mais en marge de la nature » dont parle Maurice Blanchot au sujet du chant des sirènes, ils constituent un point de rencontre entre deux mondes étrangers l'un à l'autre. Ils relèvent en cela des « sons venus d'ailleurs » dont parle Lovecraft dans ses romans et dont l'écoute s'inscrit définitivement dans le registre de l'inquiétude. Liés pour plusieurs d'entre eux aux performances vocales réputées exceptionnelles de certains individus, ces enregistrements renouent avec le pneuma sacré des Anciens, cher à l'académicien Bouillaud, et que les Grecs considéraient comme un principe vital englobant la parole, le souffle et l'âme. Tel est le cas de ces voix de médiums inscrites sur les disques de cire : elles prolongent à leur façon le savoir-faire de cet « art exclusif du souffle » que Roland Barthes qualifiait de « secrètement mystique ».

Guillaume Constantin / *Fantômes du Quartz XXX (Ladies Elect)* 2019 (détail de l'installation) Musée du Trocadéro de la Seine en plâtre et variante en plâtre verni. Collection de l'artiste et collection particulière



TERREURS ÉLECTRIQUES

Alice Laguarda, architecte et philosophe

© *Wes Craven*, *Twin Peaks*, *The Return*

Le cinéma, art spectral par excellence ⁽¹⁾, trouve dans la maison hantée et l'énergie électrique des motifs fondateurs. Leur fonction est double : elle permet de réfléchir sur la matérialité et l'ontologie des images, et sur les modes de figuration de l'invisible (avec leur cortège de spectres, fantômes et revenants). Contemporain de l'essor du spiritisme et de la naissance de la psychanalyse, le cinéma, en particulier à travers les genres fantastiques et horrifiques, est un compagnon de la modernité, de ses rêves formes de ses cauchemars.

En dérivant d'innombrables représentations de maisons hantées, le cinéma intègre une mutation majeure de l'histoire de l'architecture. Le vingtième siècle précipite en effet le passage d'une maison qui contient et protège (une totalité close sur elle-même) à une maison qui devient poreuse, une « machine à habiter gorgée de technologie (électricité, fluides, ondes, télévision…) ». Cette évolution est aussi dépendante des ambivalences de la science moderne. Qui mieux que Thomas Edison pour les incarner ? L'inventeur du phonographe, du kinétographe (ancêtre de la caméra) et de la lampe à incandescence, l'est également de la chaise électrique. En 1903, il fera filmer la mise à mort par électrocution d'une éléphante du Luna Park de Coney Island, dans le but de promouvoir sa théorie sur le courant continu. Il imaginera, encore, une machine pour enregitrer les voix des morts, le « nécrophone », restée dissimulée et inachevée. Edison le « thanatotechnicien », comme l'appelle Philippe Baudouin ⁽²⁾, inaugure ainsi un nouveau moment dans l'histoire de la modernité, créant un pont entre science et occultisme. Ces ambivalences, ces tirailements entre fascination pour le progrès technique et le mystère de la mort, on les trouve notamment dans des

films où le motif de la hantise tient à distance ou joue avec les codes de l'imaginaire fantastique, modifiant la matérialité des images. *De Shocker* (Wes Craven) à *Twin Peaks : The Return* (David Lynch), en passant par *L'Emprise* (Sidney J. Furie) et ses « relectures » par l'artiste Peter Tscherkassky, l'électricité intervient ainsi dans les images de cinéma comme une puissance qui est à la fois un instrument de contrôle, de violence, et un médium qui ouvre à une connaissance poétique et métaphysique du monde.

INVASIONS

On connaît l'attrait de Wes Craven pour les maisons hantées. En explorant différentes formes de perturbation de la cellule familiale (de *La Ferme de la terreur* à *Cours, des Griffes de la nuit* au *Sous-sol de la peur*), le cinéaste effectue une critique souvent féroce des structures de la société nord-américaine (capitalisme, religion, famille). *Shocker* (1989) ⁽³⁾, souvent négligé dans les études sur la filmographie du cinéaste, renouvelle pourtant habilement la critique. Réparateur télé et tueur en série, Horace Pinker (Mitch Pileggi) est exécuté sur la chaise électrique. Revenu du monde des morts, il terrorise son fils, prenant possession des corps des autres. Régénéré par l'électricité (le personnage apparaît et disparaît dans la télévision et les prises électriques), Pinker est à la fois source de vie et de mort. Sa corporalité est primitive, puissante.

C'est un ogre maladroït, à la présence grotesque. Ainsi le personnage n'est-il pas sans rappeler le monstre imaginé par Mary Shelley dans *Frankenstein* ou le *Prométhée moderne* (1818), créé par un savant à partir d'un assemblage de cadavres, et animé grâce au courant électrique contenu dans la foudre. La vision de Craven participe d'un imaginaire dix-neuviémiste du revenant, du monstre, mettant en scène l'affrontement du père avec son fils qui refuse la vérité, rejette la filiation. Mais le cinéaste ajoute à son récit une autre dimension, qui lui permet d'établir une analogie entre la

viralité du crime, du mal, et le pouvoir délétère de la télévision. Pinker, circulant d'un monde à l'autre, contamine le monde des vivants, tel une image parasite. Cela se manifeste via la texture du personnage, similaire à celle du grain vidéo, qui vient perturber l'espace diégétique ; son imperfection (les stries et tremblements de son image corporelle) marque paradoxalement son pouvoir. Le jeu avec les fonctions hypnotiques et décerébrantes de la télévision culmine dans la célèbre séquence du film où le père est poursuivi par son fils après avoir plongé dans l'écran. Leur traversée des images s'apparente à un long zapping (explosions atomiques, scènes de guerre, programme évangélique, extrait du *Frankenstein* de James Whale…) qui produit une sorte de transe, que vient appuyer tout au long de la séquence le son tonitruant d'un morceau de trash metal.

L'Emprise de Sidney J. Furie (The Entity, 1982) propose une autre représentation du pouvoir du spectre. Le film rompt avec l'imaginaire dix-neuviémiste pour nous confronter aux problématiques de la modernité du vingtième siècle. L'histoire, inspirée d'un fait-divers des années 1970 ⁽⁴⁾, met en scène Carla Moran (Barbara Hershey), jeune mère indépendante vivant dans une banlieue de Los Angeles, qui subit les attaques et les viols répétés d'une entité invisible dont les apparitions s'accompagnent de phénomènes électriques (une lampe qui s'allume, des arcs électriques). Ici, la corporalité de l'entité (clairement assimilée à un homme) n'existe pas : c'est une entité sans corps, non incarnée. La terreur naît des séquences éprouvantes des agressions, des très nombreux cadrages obliques sur les intérieurs, la maison et l'héroïne, et de cette idée d'une énergie malsaine qui semble tout maîtriser. Une nouvelle forme d'emprise apparaît : l'entité cherche à contrôler le corps et l'espace de vie de Carla Moran, mais aussi sa vie quotidienne, à l'extérieur de la maison (scènes d'attaque dans une

voiture et chez une amie). Non seulement Sidney J. Furie suggère que l'entité est une condensation de la négativité des figures masculines issues du passé de l'héroïne (son père, son ancien fiancé), mais elle est aussi l'expression d'un pouvoir abstrait, diffus, celui de la société, de l'État qui contrôle et surveille les individus. En ce sens, le film est particulièrement riche, nourri d'échos avec la tradition gothique (conflit sexualité-religion, critique de la domination masculine) ⁽⁵⁾ et l'histoire des médiums féminines, dans leurs dimensions psychanalytiques et sociales. On pense par exemple à Sarah Winchester, ainsi qu'aux sœurs Fox, à l'origine du spiritisme moderne aux États-Unis.

Dans la longue scène finale, le film unit le politique à l'ontologique. Des universitaires parapsychologues, qui ont convaincu Carla Moran de participer à une expérience qui permettra de prouver la cause surnaturelle de ses agressions, reconstituent sa maison à l'échelle 1 dans un gymnase. Dans la maison, encadrée de grands murs-grillages et équipée d'une cage de protection vitrée, l'héroïne sert d'appât à l'entité. Le dispositif, doté d'outils technologiques (caméras de vidéosurveillance, hélium liquide), renvoie à la fois à l'emprise de la communauté des scientifiques (de la société) sur la jeune femme, et au dispositif cinématographique (comment filmer, figurer l'invisible ?). L'entité attaque l'héroïne et fait exploser l'hélium, qui forme une sorte de montagne de glace dans le gymnase. De cette masse sculpturale et monstrueuse, l'entité parvient à s'échapper, demeurant insaisissable.



L'entité invisible de L'Emprise



L'entité invisible de L'Emprise, dans une scène de la longue séquence de plongée dans un nuage atomique, accompagnée du Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima de Krzysztof Penderecki, succède à l'étrange histoire de l'invasion d'une petite ville située en 1945 (cette date faisant référence au premier essai nucléaire aux États-Unis).

Cependant, l'électricité est aussi une force malfaisante dans la série. Certains personnages sont ainsi associés à la bombe, à la menace atomique structuré selon des passages entre plusieurs mondes, proche en cela de la théorie de l'image-pulsion de Gilles Deleuze. Ce principe de passage se vérifie dans l'instabilité identitaire du personnage de l'agent Dale Cooper (Kyle MacLachlan, pouvu d'avatars, subissant d'incessantes et loufoques métamorphoses : fumée noire ectoplasmique passant à travers des prises électriques et donnant naissance à un corps solide, fantôme livide secoué par des décharges électriques, homme à tête d'ampoule…) Au fil des épisodes, diverses formes d'énergie (foudre, tornade) frôlent et menacent d'autres personnages. De ces confrontations entre fragilité humaine et forces surnaturelles, mystérieuses, Lynch retient la question des interactions entre l'âme et le corps, liées aux métamorphoses et aux phénomènes électriques « par où les frontières du corps que nous appelons de notre se trouvent rendues à leur précarité, mais doté par là même de puissances impuivres ⁽¹⁾ ». Les énergies à l'œuvre dans *Twin Peaks : The Return* transportent, élèvent les corps et les âmes des personnages, leur donnent accès à d'autres espaces-temp.

est traversé de multiples hantises (le fantôme de Laura Palmer et les lieux communs de l'Amérique : crime, maisons hantées, cellule familiale), structuré selon des passages entre plusieurs mondes, proche en cela de la théorie de l'image-pulsion de Gilles Deleuze. Ce principe de passage se vérifie dans l'instabilité identitaire du personnage de l'agent Dale Cooper (Kyle MacLachlan, pouvu d'avatars, subissant d'incessantes et loufoques métamorphoses : fumée noire ectoplasmique passant à travers des prises électriques et donnant naissance à un corps solide, fantôme livide secoué par des décharges électriques, homme à tête d'ampoule…) Au fil des épisodes, diverses formes d'énergie (foudre, tornade) frôlent et menacent d'autres personnages. De ces confrontations entre fragilité humaine et forces surnaturelles, mystérieuses, Lynch retient la question des interactions entre l'âme et le corps, liées aux métamorphoses et aux phénomènes électriques « par où les frontières du corps que nous appelons de notre se trouvent rendues à leur précarité, mais doté par là même de puissances impuivres ⁽¹⁾ ». Les énergies à l'œuvre dans *Twin Peaks : The Return* transportent, élèvent les corps et les âmes des personnages, leur donnent accès à d'autres espaces-temp.

Elles ne sont pas seulement les instruments d'un passage ou d'un chemin vers la mort, mais d'une quête, d'une nouvelle forme de connaissance. L'imaginaire lynchien trouve là une de ses fondations, délaissant le matérialisme ou l'idéalisme pour les philosophies orientales, comme le relèvevnt avec justesse Pierre Zaoui et Mathieu Potte-Bonneville : « Tout comme Spinoza est sans doute, dans l'histoire de la philosophie, le chaînon manquant entre la rationalité occidentale, cérébrale, déductive, transcendantte, et la spiritualité indienne, corporelle, intuitive, immanente (ou « transcendantale » dans le langage de la méditation transcendantale) », David Lynch est peut-être le même chaînon manquant dans l'histoire de l'art et du cinéma. ⁽²⁾ »

ÉLÉVATIONS

Chez David Lynch, l'électricité n'est plus un instrument de contrainte, elle devient un véhicule d'expérience et de connaissance métaphysique. La saison 3 de *Twin Peaks : The Return* (2018) constitue en ce sens un accomplissement esthétique. Le cinéma lynchien

entités, les monstres et les créatures sont dans les films des matérialisations, par les images, d'une « souffrance des âmes diégétiques » ; deuil du père et rejet de la filiation dans *Shocker*, trauma, refoulement et isolement de Carla Moran dans *L'Emprise*, âme errante de Laura Palmer dans *Twin Peaks*. Les deux films de Peter Tscherkassky en constituent une sorte de climax, via la figuration d'une coexistence conflictuelle entre deux énergies, où le spectral est mis en tension avec la matière même de la pellicule. Toutes ces images ne s'apparentent-elles pas, ainsi, à des « surfaces sensibles » qui « somatisent la souffrance des corps et des âmes diégétiques ⁽³⁾ » ? L'électricité, qui hante et perturbe les maisons et les esprits, y occupe une place centrale, à la fois vectrice des errements de la modernité, de quêtes identitaires qui soit apaisent les âmes diégétiques, soit en déchaînent la colère ou le refoulement, et en tant qu'élément modifiant la matérialité des images (tour à tour altérées, parasitées, oniriques et « augmentées»), nous laissant spectateurs fascinés de la lutte incessante entre création et destruction.

NOTES

(1) « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail de deuil magnifique. » Jacques Derrida, Le cinéma et ses fantômes : « Penser à ne pas voir. Essai sur le art du visible. Paris. La Différence, 2015, p.222. (2) Philippe Baudouin, « Maîtres hypnotiques » in *Thomas Ake Edison, Le Royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Milon, 2014. (3) Le Shocker est un personnage du comics Spider-Man, apparu pour la première fois en 1967. Il est doté de gants qui augmentent sa force en dissipant des chocs électriques. Le terme est utilisé pour désigner les « films à sensation » qui posent sur l'héroïne la séduction. (4) Le cas « Dore Denny, en 1974, Colerene. La jeune mère de trois enfants déclenche que sa maison est hantée et qu'elle a été tuée et violée par trois entités invisibles. (5) cf. Brad Stevens, « The haunted house of patriarchy: how The Entity subverts mainstream horror films », in *Sight & Sound*, 12 juin 2018, www.bfi.org.uk (6) Le flicker est une variation de tension électrique atteignant une source lumineuse (écran, lampe…) Le terme est utilisé dans le cinéma expérimental (notamment au cours des années 1960) avec des artistes comme Paul Sharits et Tony Conrad, et désigne une alternance de photogrammes qui produit des clignotements et des sensations de vibrations dans les images, rappelant l'effet stroboscopique. (7) Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui, « David Lynch, corps et âme », Catalogue d'exposition *David Lynch, Men Walking From Dream*, Clermont-Ferrand, Frac Auvergne, 2012, consultable sur le site mathieuquotebonneville.fr (8) ibid. (9) « Rien n'attire le corps dans l'image qui ne naisse en même temps, indépendamment, le corps de l'image ». Emmanuel Siety, *Fictions d'images: Essai sur l'attributions de propriétés héténes aux images de films*, Presses universitaires de Rennes, 2005, coll. « Le Spectaculaire », p. 66.

JÉRÔME PORET, L'INVITATION AUX FANTÔMES

Guillaume Lasserre, critique et commissaire d'exposition

A San Jose en Californie, se dresse la *Winchester House* connue dans l'imaginaire populaire américain pour être l'une des plus célèbres maisons hantées de son histoire.

À l'origine de son érection, il y a le protocole singulier que Sarah Winchester met en place à partir de 1884. Celui-ci ne peut être compris qu'au regard de son histoire personnelle. Sarah Lockwood Pardee (1839 - 1922) épouse, en 1862, William Wirt Williamson, fils d'Oliver Winchester, le propriétaire de la *Winchester Repeating Arms Company* qui commercialise la toute première carabine à répétition. En 1866, elle donne naissance à une fille, Annie, qui décède quelques semaines plus tard. Sarah sombre dans un état de dépression persistant. En 1880, son beau-père décède à son tour, suivi de son mari l'année suivante. Seule, sans enfant, elle hérite de la moitié du colossal empire familial, devenant la première femme milliardaire de l'histoire. Selon la légende, elle se met alors à consulter une foule de médiums. L'un d'entre eux lui affirme que sa famille est traquée par les esprits des victimes de l'arme à feu automatique. Il lui ordonne de se rendre sur la Côte Ouest des Etats-Unis afin d'y faire construire une maison pour elle et ses fantômes, lui prédisant aussi que lorsque celle-ci serait achevée, elle mourrait. Dans la future demeure, ⁽¹⁾ elle commence par dédier une pièce aux séances d'hypnoses qui vont lui permettre d'imaginer les plans que vont lui dicter les fantômes eux-mêmes. Toutes les nuits, elle s'y enferme pour communiquer avec les esprits des victimes de la carabine. Ce qui frappe de prime abord, c'est l'apparente similarité de l'ensemble des pièces, toujours à un détail près cependant. Le refoulé y donne un sens

LA MAISON

AUX ESPRITS

L'installation est réalisée en collaboration avec quelques uns de ses étudiants – Jérôme Poret (Né en 1969, vit et travaille à Paris) a enseigné à l'ENSA-V au sein d'un studio son et architecture – qui furent les acteurs principaux, littéralement les « hôtes » de cette aventure. Placés sous hypnose, ils vont donner naissance par le récit à une histoire d'architecture, chacune donnant lieu à un enregistrement, gravée dans les sillons d'un épais disque. L'expérience répond à un protocole mis en place avec Marie Lisel ⁽²⁾, maître praticienne en hypnose, à partir d'un court texte de Gaston Bachelard : « Les coins », correspondant au chapitre VI de sa *Poétique de l'espace* ⁽³⁾ . Six étudiants de l'ENSA-V ont visité en ma compagnie leur maison intérieure, sous hypnose » confie la praticienne sur son

site. Selon le protocole établi, des questions sont posées aux six volontaires à partir d'un des coins d'une pièce dans laquelle ils se tiennent. Certains se sont manifestés dans la maison elle-même, l'un d'entre eux est devenu la structure, un autre a rencontré son arrière-grand-mère, un autre encore, refusant de rentrer dans la maison, s'est transformé en cerf dans la forêt adjacente. A titre d'exemple, ce court extrait de l'expérience de Benjamin : « (…) J'observe la pièce. Le palier s'ouvre en espace sur la gauche, au sol du parquet et sur le mur un rythme de fenêtre assez important. Impossible je pense…

Déjà cet étage ne pouvait pas exister, mais comment est-ce possible d'avoir tant de fenêtres ? Je sens là un malaise car mon esprit ne me montre pas l'entièreté de la pièce, un triangle reste flou, comme un problème de vision. (…) » Ces étranges voyages donnent lieu à l'enregistrement suranné d'un 78 tours qui sera joué sur un phonographe ou plus exactement sur son prédécesseur, un Gramophone *His Master's Voice*, « Modèle Lumière 460 », daté de 1924-1925, machine magique prêtée par le Phonomuseum ⁽⁴⁾ de Paris, renommassable à son splendide disque en papier de couleur or qui une fois déployé, évoque la roue d'un paon, la sphère du soleil. C'est l'aiguille qui transmet directement le son à la membrane en papier, dont le principe est précurseur du haut- parler. Ces machines dans leur ensemble sont dites machines parlantes en raison de leur destination administrative initiale. ⁽⁵⁾

MEUBLES DE CRISE POUR CHAMBRE DES MURMURES

Afin de restituer cette atmosphère immersive particulière, ce caractère étrange et quelque peu inquiétant du lieu, Jérôme Poret utilise des lampes à sodium basse pression, émettant une lumière monochromatique jaune orangée, très présente dans les pays de l'est de l'Europe. Jérôme Poret a longtemps vécu à Berlin. Ces lampes, vouées à

la disparition à très court terme en raison de leur interdiction commerciale, ajoutent à l'irréel paysage mordu qu'elles inventent, une certaine nostalgie, celle d'un monde que l'on quitte, inexorablement, un monde qui n'a pas tout à fait disparu mais dont on sait pourtant qu'il ne reviendra plus. Au fur et à mesure que les heures avancent, la lumière se modifie, passant du jaune-orangé à un éclairage noir qui devient peu à peu blanc et noir. C'est une lumière d'appel, de celles qui soulignent les choses, les dévoilent, autorisant l'ouverture du centre d'art vers l'extérieur, au-delà de ses imposants murs qui lui donnent son statut si solennel.

Sur l'un d'entre eux figure un immense plan de la *Winchester House* dont on ignore à quel étage il correspond, ni même à quelle date il a été relevé. Sans doute que la réappropriation du mythe, pour être tout à fait effective, doit d'abord passer par sa déconstruction, son abstraction. La salle attenante est transformée en *whisper room* un studio d'enregistrement dont l'isolation est réalisée entièrement avec des restes mobiliers de placards récupérés. L'artiste utilise volontairement un matériau doté d'une vie antérieure, choisit de créer un capitonnage qui contient déjà des récits préexistants. Ceux racontés plus tôt sous hypnose sont gravés sur des disques en PVC ⁽⁶⁾; les voix disparaissent un peu plus à chaque fois qu'on les écoute. Si les trois exemplaires 78 tours sont suffisamment durs pour permettre l'écoute, ils sont aussi raisonnablement souples pour que l'aiguille, tout en lisant les sillons, les endommage inélectablement, effaçant doucement les récits qui y sont inscrits. Sur les gramophones, le son provient du diaphragme en papier d'où il est émis, pas encore par amplification, il n'y a pas d'électricité. L'objet même, une fois déployé, fait écho à la table parlante utilisée par les adeptes du spiritisme pour entrer en contact avec les esprits. Aux six récits des six personnes différentes (trois garçons et trois filles) répondent trois sculptures formant les abat-sons - composés d'un vide d'air et un isolant. En les diffractant, ils font office de pièges à son,

dans un parallèle saisissant avec la *Winchester House* qui servait, en les attirant par son hospitalité, de piège à fantômes. Les formes sculpturales des abat-sons reprennent le dessin des voix des récitants (amplitude, fréquence et hauteur), matérialisant leurs fréquences vocales en trois dimensions. Non loin, un petit cabinet de curiosité enchâssé dans le coffre d'un ancien gramophone, devenu pour l'occasion écrin à reliques, renferme l'empreinte de l'intérieur des oreilles de Jérôme Poret. Lorsque l'on plonge les esprits dans de la paraffine pour en faire des moulages, l'échelle de ces derniers est très troublante. Elle se situe quelque part entre le lutin et l'enfant.

Sarah Winchester invite les siens, ses morts et les autres, dans son asile. La notion d'hospitalité construit par cercles successifs les espaces d'exposition. Ces invitations permettent d'élargir le spectre à des psychologues, architectes, historiens, artistes… Le couloir est ici l'espace des invités. Il dévoile une sculpture de Guillaume Constantin inspirée de la célèbre inconnue de la Seine, dont l'histoire relève d'abord du fait divers.

Un corps sans vie de jeune femme repêché dans la Seine est déposé à la morgue. Le médecin légiste troublé par la grande beauté de son visage, en demande une empreinte. Le praticien qui réalise le moulage, considérant l'opportunité financière, décide de commercialiser le masque qui devient aussitôt un phénomène, ornant la plupart des intérieurs bourgeois du début du XX^e siècle, faisant de la jeune noyée, l'inconnue la plus célèbre de l'histoire ⁽⁷⁾. *Submarino* (2015), vidéo aussi envoûtante qu'inquiétante d'Ann Guillaume lui succède dans le corridor. Le film propose une déambulation dans un endroit incertain, un entre deux que l'on peine à définir, à l'atmosphère étrange, renforcée par la musique lancinante, presque hypnotique, qui l'accompagne. La caméra progresse dans une allée délimitée de part et d'autre par une rangée d'étagères

pleines d'objets plus ou moins précieux. La faible lumière semble provenir de la caméra elle-même. Explore-t-on la cale d'un navire engloutie ? D'un bâtiment autrefois sur la terre ferme ? Désormais submergé ? Est-on dans le présent ? Le futur ? Est-ce là ce qui reste de nous ? De notre civilisation ? Au fur et à mesure du voyage, alors que l'on quitte le monde sous-marin pour pénétrer un espace flottant, en suspension parmi des particules des poussières, se font entendre des sons à la fois beaux et inquiétants, sortes de longs cris vaguement humains, les chants lointains des fantômes. En se saisissant de l'histoire emplie de culpabilité chrétienne de Sarah Winchester, Jérôme Poret pose un regard profane sur la hantise, convoquant l'esprit spirite, témoin d'une époque qui marqua l'Occident de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. En Europe, aux Etats-Unis, en Amérique latine, la mode est alors à la pratique médiumnique qui fait tourner les tables pour inciter les esprits à se manifester, parfois en se matérialisant de façon partielle ou entière, particulièrement à travers la technique très usitée de l'ectoplasme, dont quelques représentations figurent en bonne place dans les archives colossales ⁽⁸⁾ sur le sujet qu'accumule l'artiste américain Tony Oursler. Pour ce dernier, le surnaturel est une inclinaison familiale : le grand-père, magicien, mi-chasseur de faux médiums, avait une obsession pour les croyances populaires, tandis que son père avait fondé *Angels on earth*, une revue sur des miracles dans lesquels intervenaient des anges.

C'est aussi et surtout une manière d'habiter un lieu, de se l'approprier, de s'emparer de cette hantise pour en faire, comme à la Winchester House en s'appuyant sur la photographie, l'hypnose et le spiritisme, une source de construction et d'habitation immersive, une œuvre totale. Lorsque l'aiguille du gramophone HMV Modèle Lumière 460 se pose sur le 78 tours dont les sillons déjà étés emplis d'impuretés sonores laissant deviner le récit d'une architecture singulière

livré en état de catalepsie par une voix déjà lointaine, elle libère un peu plus cette parole au charme désuet d'un autre temps, d'un temps où les fantômes n'étaient pas chassés mais, bien au contraire, invités à la table des vivants. « Les Hôtes» de la Maréchalerie s'en ironit lors du dernier passage de l'aiguille sur le disque. Laurs voix à peine audibles s'élèveront une ultime fois à travers la membrane de papier, splendeur parade de libération des esprits.

NOTES

(1) Sur les détails de cette histoire à peine croyable, voir BillThomas, Ghosts Are Over – So I Built Them From New York Times, 31 mai 1970, https://www.nytimes.com/1970/05/31/archives/ghosts-are-over-so-i-built-them.html Consulté le 10 décembre 2019. (2) Voir Marie Lisel, « Les champs hypnotiques » sur son site web : https://mariselisel.wordpress.com/2019-2012/10/ Les champs-hypnotiques-repost/Consulté le 31 mars 2020. (3) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], PUF, 1994. (4) Géré par une association, le Phonomuseum ou Musée de son enregistré, est installé depuis son ouverture en 2014, au 53 boulevard de Rochechouart à Paris : il a pour missions de favoriser la connaissance de l'histoire du son enregistré et des appareils qui y sont liés, d'assurer l'aspect patrimonial de conservation de machines parlantes et de former des personnes à la sauvegarde des connaissances liées aux techniques et leurs supports sonores. (5) Sophie Masconneau, « De la « machine parlante » à l'écoute », *Arman*, [En ligne], 31 | septembre 2009, mis en ligne le 18 août 2014, consulté le 11 décembre 2019. URL: http://journals.openedition.org/arman/1289 - DOI - 10.4000/arman.1289 (6) Le support plus dur en permet la lecture par l'aiguille du gramophone. (7) Hélène Prost, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'inconnue de la Seine », *Parfaits Voyages*, Exposition virtuelle de la Bibliothèque nationale de France : http://expositions.bnf.fr/portails/index.htm (8) Voir à ce propos, *Imponderable – The Archives of Tony Oursler*, Edité par Ron Eccles, Maja Hoffmann, Dieter Rul, Tobias de Jordan, Beat Karin Beckman, Heon Eason, Maja Hoffmann, Brandon W. Joseph, Peter Lamont, Fred Nafis, Stephanie O'Rourke, Jim Sheenmeyer, Christopher Turner, JRP|Editions, Zurich, Seconde édition, juillet 2016, 520 pp.



