

**La fascination, la peur et le jeu du surnaturel dans
l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain**

Josée Campion

Thèse présentée

au

Département de Religion

comme exigence partielle au grade de
Philosophae Doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai 2012

© Josée Campion, 2012

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des Études Supérieures

Nous certifions par les présentes que la thèse rédigée

par: **Josée Champion**

intitulée: **La fascination, la peur et le jeu du surnaturel dans l'imaginaire
cinématographique et culturel américain contemporain**

et déposée à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention au grade de:

Philosophae Doctor (Religion)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui
est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance:

_____ Président
Dr. Daniel Dagenais

_____ Examineur extérieur à l'Université
Dr. Bernard Perron

_____ Examineur hors du programme
Dr. Valérie de Courville Nicol

_____ Examineur
Dr. Donald Boisvert

_____ Examineur
Dr. Leslie Orr

_____ Directeur
Dr. Michel Despland

Approuvé par: _____
Dr. Leslie Orr, Directeur du Programme d'études supérieures

27 juin, 2012 _____
Dr. Brian Lewis, Doyen de la Faculté des arts et des sciences

RÉSUMÉ

La fascination, la peur et le jeu du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain

Josée Campion, PhD.
Université Concordia, 2012

Après avoir constaté la place significative du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire et, spécialement dans le cinéma d'horreur, des quinze dernières années aux États-Unis, nous avons entrepris dans cette thèse de faire la lumière sur la question suivante : pour quelles raisons et de quelles manières le surnaturel continue-t-il de nourrir et de stimuler l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain ? Dans l'intention d'arriver à une compréhension globale du phénomène de fascination en question, nous l'avons cadré historiquement, culturellement, analytiquement et sociologiquement. Nos observations et nos analyses de films d'horreur récents sous l'angle d'approfondissements historique, culturel et sociologique nous ont permis de dégager d'abord trois formes distinctes, mais corrélatives dans la production cinématographique et culturelle du surnaturel et, ensuite, trois niveaux distincts, mais interactifs dans la réception de l'horreur surnaturelle au cinéma et dans la culture populaire. Nous croyons que cette conception élargie aux formes ludique, angoissée et fascinée du surnaturel ainsi qu'aux consommations ludique, culturelle et spirituelle soit d'une part à la hauteur de la complexité et de la portée du phénomène de fascination actuelle à son égard dans la société, la culture et la religion américaines et, d'autre part, soit en mesure de révéler quelques constats d'importance sur le pouvoir de l'imaginaire du surnaturel.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : La fascination contemporaine à l'égard du surnaturel	1
Le cadre historique (Partie I) et le cadre culturel (Partie II)	10
Le cadre analytique (Partie III).....	11
Premier grand axe d'interprétation : Le jeu de désenchantement avec le surnaturel.....	12
Deuxième grand axe d'interprétation : La persistance d'une croyance ambivalente et angoissée à l'égard du surnaturel.....	14
Troisième grand axe d'interprétation : La nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel.....	16
Le cadre sociologique (Partie IV).....	19
<u>PARTIE I : Le cadre historique - L'émergence d'une forme ludique du surnaturel</u>	22
Chapitre 1 : L'héritage des Lumières - Le passage du surnaturel de la réalité à la fiction en Europe aux 17 ^e et 18 ^e siècles.....	22
Les conditions d'émergence de la forme ludique du surnaturel : La transition ambiguë vers une vision moderne du monde.....	23
Les conditions d'essor du jeu avec le surnaturel : La dynamique de transformation du surnaturel par la fiction.....	29
Les conditions d'impact: Les apaisements et les ambivalences du passage du surnaturel de la réalité à la fiction.....	35
<u>PARTIE II : Le cadre culturel - La trajectoire oscillante du surnaturel entre le jeu, la peur et la curiosité fascinée en Amérique</u>	45
Chapitre 2 : La spécificité religieuse et culturelle de l'Amérique - La persistance d'une forme angoissée du surnaturel.....	45
Sur les traces de la spécificité culturelle et religieuse de l'Amérique: L'empreinte protestante.....	45
La forme angoissée du surnaturel dans l'histoire religieuse américaine.....	59
La persistance du surnaturel angoissant à la fois dans l'univers de la fiction et dans les univers de la religion et de la croyance.....	70
Chapitre 3 : L'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel	77
Dans le droit fil de la tradition populaire américaine : L'intérêt continu à l'égard du surnaturel, de la magie et de l'occultisme.....	77
L'acclimatement de l'héritage populaire à la modernité tardive : L'arrivée d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel.....	88
Les voies oppositionnelles et les voies conciliatoires de la forme fascinée du surnaturel.....	97
<u>PARTIE III : Le cadre analytique</u>	105
Chapitre 4 : La part du jeu dans le cinéma d'horreur surnaturelle.....	105
Les quatre coins et les grandes lignes du surnaturel ludique	105

Le surnaturel ludique-subtil.....	115
Le surnaturel ludique-spectaculaire.....	123
Chapitre 5 : La part de la peur dans le cinéma d’horreur surnaturelle.....	134
Le statut du surnaturel et du démoniaque dans l’ordre culturel et religieux des États-Unis : De 1968 jusqu’à maintenant.....	135
Le surnaturel angoissant d’hier à aujourd’hui comme espace ambigu fondé sur des indices, des reflets et des effets de réalité.....	143
Chapitre 6 : La part de la curiosité fascinée dans le cinéma d’horreur surnaturelle.....	156
La place et la portée du surnaturel fascinant dans le cinéma d’horreur contemporain.....	156
Espace qui reflète/renforce le surnaturel comme forme ambiguë qui a le potentiel de faire peur, mais aussi de rassurer.....	168
Espace qui reflète/renforce le surnaturel comme une source d’idées, d’expériences et de pouvoir hors pair.....	177
Espace qui reflète/renforce le surnaturel comme émanation du climat d’incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire : Le procès du domaine de la psychologie...	186
Le surnaturel adapté et rendu compatible avec la modernité.....	196
<u>PARTIE IV : Le cadre sociologique.....</u>	206
Chapitre 7 : Les répercussions et les enjeux sociaux et culturels de la récupération ludique de l’horreur surnaturelle au cinéma et dans la culture populaire.....	206
Le spectacle de l’horreur surnaturelle en terrain sociologique.....	207
La consommation ludique : Des jeux aux curiosités fascinés.....	219
La consommation culturelle : Des jeux aux enjeux identitaires et contestataires.....	227
La consommation spirituelle : Des jeux aux enjeux identitaires et spirituels.....	234
<u>CONCLUSION : La portée du surnaturel dans l’imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain.....</u>	252
La forme ludique du surnaturel : L’héritage des Lumières.....	253
La forme angoissée du surnaturel : L’héritage démoniaque du christianisme notamment sous ses formes puritaine et évangélique.....	256
La forme fascinée du surnaturel : L’héritage populaire acclimaté à la modernité tardive.....	261
<u>FILMOGRAPHIE.....</u>	266
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	279
Partie I et Partie II : Le cadre historique et le cadre culturel.....	279
Partie III : Le cadre analytique.....	287
Partie IV : Le cadre sociologique.....	298

INTRODUCTION : **La fascination contemporaine à l'égard du surnaturel**

FAITS DIVERS

Le 13 novembre 2010 : La presse américaine, incluant le *New York Times*, rapporte que l'Église catholique cherche des exorcistes. Étant donné la demande grandissante pour les exorcismes aux États-Unis, l'Évêque de Springfield organise une séance de formation à laquelle participent 56 évêques et 66 prêtres, en marge de la conférence annuelle des évêques américains¹.

Le 8 mars 2010 : Les Oscars rendent hommage au cinéma d'horreur, y compris les films d'horreur surnaturelle et religieuse.

Le 9 septembre 2009 : Le canal DUSK, qui vise les "adultes dédiés aux genres du surnaturel, du suspense et du *thriller*", s'ajoute aux chaînes télévisuelles spécialisées canadiennes et poursuit ses activités jusqu'au 23 mars 2012².

Le 6 juin 2006 : *The Omen* (John Moore) organise sa campagne publicitaire autour du chiffre symbolique "666", brise le record pour la sortie d'un film le mardi et capitalise avec \$12, 633,666 au box-office le jour même³.

Le 5 novembre 2001 : La maire Carolyn Risher, suivant une résolution acceptée à l'unanimité dans la ville d'Inglis, Floride, déclare officiellement : "Nous exerçons l'autorité au nom de Jésus-Christ sur les démons. Par cette autorité, nous commandons à toutes les forces démoniaques et sataniques de cesser leurs activités et de quitter Inglis."⁴

Le 11 septembre 2001 : Des images du World Trade Center capturées par les caméras de CNN et du photographe Mark D. Phillips révèlent le visage du Diable⁵. Plusieurs les interprètent comme une preuve que le diable a approuvé le mal commis lors de cette journée de terreur.

¹http://www.nytimes.com/2010/11/13/us/13exorcism.html?_r=1&scp=1&sq=Exorcism%20+%20November%202010&st=cse. Consulté le 13 décembre 2010.

²Voir <http://duskv.ca/content/aboutdusk.aspx>. Consulté le 27 mars 2012.

³Voir <http://www.boxofficemojo.com/news/?id=2086&p=.htm>. Consulté le 6 juillet 2006.

⁴Mike Schneider, *Associated Press*, 15 avril, 2002 cité dans Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, Notre-Dame-des-Neiges: Éditions Trois-Pistoles, 2006, 32-33.

⁵Pour les images, voir <http://www.snopes.com/rumors/wtface.htm>. Consulté le 13 décembre 2010. Par ailleurs, peu après, le Révérend baptiste Jerry Falwell, sur l'émission *700 Club Session*, a déclaré que : "I really believe that the Pagans, and the abortionists, and the feminists, and the gays and the lesbians, ... the ACLU, People For the American Way – all of them who have tried to secularize America – I point the finger in their face and say 'you helped this [terrorist attack] happen'." Jerry Falwell cité dans Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult: New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, 161.

Ces faits divers – tous liés au phénomène de la fascination contemporaine à l’égard du surnaturel et ses répercussions économiques, religieuses, culturelles et sociales en Amérique du Nord et, spécialement, aux États-Unis – sont quelques-uns de ceux que nous vous invitons à examiner et à tenter de comprendre dans cette thèse. Plus spécifiquement, nous étudions la mode actuelle du surnaturel dans le cinéma d’horreur américain et nous tentons d’élaborer un cadre conceptuel quadruple – historique, culturel, analytique et sociologique – afin de mieux saisir pourquoi et comment le surnaturel continue de nourrir et de stimuler l’imaginaire cinématographique et culturel américain. Nous espérons qu’un tel cadrage sera en mesure d’apporter un éclairage nouveau sur le sujet.

Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, on a droit à une prolifération du surnaturel dans la culture populaire américaine, incluant les films d’horreur surnaturelle. À l’instar de Carrol L. Fry, qui a récemment contribué une étude sur le cinéma à propos de l’occultisme, il est effectivement difficile de ne pas en venir à la constatation que l’industrie cinématographique américaine “produces such films faster than I can write about them.”⁶ Pour illustrer, si l’on s’en tient aux films d’horreur concernant les esprits maléfiques et les possessions démoniaques (sans compter les vampires, les loups-garous, la fin du monde, les sorcières et les sataniques qui se sont aussi multipliés récemment), on peut facilement en relever un grand nombre dans les quinze dernières années :

End of Days (P. Hyams, 1999)
The Haunting (J. de Bont, 1999)
The Sixth Sense (N. Shyamalan, 1999)
Stigmata (R. Wainwright, 1999)
Stir of Echoes (D. Koepp, 1999)
The Gift (S. Raimi, 2000)
Lost Souls (J. Kaminski, 2000)
What Lies Beneath (R. Zemeckis, 2000)

The Others (A. Amenabar, 2001)
Thir13en Ghosts (S. Beck, 2001)
Ghost Ship (S. Beck, 2002)
The Ring (G. Verbinski, 2002)
Darkness Falls (J. Liebesman, 2003)
The Grudge (T. Shimizu, 2004)
An American Haunting (C. Solomon, 2005)
The Amityville Horror (A. Douglas, 2005)

⁶Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult*, 2008, 26.

Dark Water (W. Salles, 2005)
Dominion: Prequel to Exorcism (P. Schrader, 2005)
The Exorcism of Emily Rose (S. Derrickson, 2005)
The Fog (R. Wainwright, 2005)
The Skeleton Key (I. Softley, 2005)
White Noise (G. Sax, 2005)
1408 (M. Håfström, 2007)
The Messengers (D. & O. Pang, 2007)

Paranormal Activity (O. Peli, 2007)
Solstice (D. Myrick, 2007)
The Eye (D. Moreau & X. Palud, 2008)
Mirrors (A. Aja, 2008)
Shutter (M. Ochiai, 2008)
The Haunting in Connecticut (P. Cornwell, 2009)
The Unborn (D. S. Goyer, 2009)
The Last Exorcism (D. Stamm, 2010)
The Rite (M. Håfström, 2011)

De toute évidence, le surnaturel a bel et bien confirmé sa place significative dans la culture populaire américaine des derniers temps. Face à ce déferlement du surnaturel dans le cinéma d'horreur ainsi que dans les séries télévisées (*Ghostwhisperer*, CBS, 2005-2010)⁷, les jeux vidéo (*Silent Hill* 1999-2009), les sites Web (où il est même possible de vendre son âme au Diable)⁸, les attractions touristiques (le mois d'octobre à Salem peut générer, comme en l'an deux mille, jusqu'à \$30 millions avec son *Haunted Happening*), l'industrie lucrative des médiums, la musique ("Supernatural Superserious" de R.E.M., 2008), les romans (Stephenie Myer, *Twilight*, 2005) et la sous-culture Gothique, on doit prendre la peine de se demander le pourquoi de cette fascination.

Cependant, il faut également dire dès à présent que la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel déborde les champs du cinéma et de la culture populaire. À ce propos, certaines statistiques récentes peuvent nous donner des indices sur la popularité dont le surnaturel jouit à notre

⁷Pour un autre exemple : *Supernatural*, WB/CW, 2005-. Il ne faut pas oublier non plus les émissions de télé-réalité paranormale comme *Paranormal State*, A&E, 2007-2011 et *Psychic Kids*, A&E, 2008-2010. Il y a aussi les émissions télévisées qui appartiennent plus du documentaire comme *Celebrity Ghost Stories*, BIO, 2009-.

⁸Voir <http://www.gaijin.com/evilpeople/contract.html> cité dans Brenda E. Basher, *Give Me That Online Religion*, San Francisco: Jossey-Bass, 2001, 109. D'après Basher, le site invite les visiteurs à prouver qu'ils sont des "jaded modernists by doing something no one who declares evil to be real would do: they invite you to sell your soul." (*Ibidem*). Par ailleurs, accompagnant la sortie du film *The Last Exorcism* (D. Stamm, 2010), un site Web apparaît avec un test pour savoir si on est possédé et une application pour pouvoir se faire exorciser par le personnage fictif du film, le Révérend Cotton Marcus (P. Fabian). Voir <http://www.churchofstmarks.com/signs.html>. Consulté le 13 décembre 2010.

époque non seulement dans les salles de cinéma, mais aussi dans d'autres lieux de la société américaine. Même si on doit admettre les limites de ces sondages, ils soulèvent néanmoins des questions sur l'idée reçue selon laquelle la modernité équivaut à la disparition de l'intérêt, de la croyance et de la peur à l'égard du surnaturel.

Par exemple, une enquête menée par Gallup en 2005, sous l'égide du *Baylor Institute for the Study of Religion*, rapporte que 55% des répondants croient au Diable comme une entité réelle dédiée au mal et à la corruption tandis que 19% des répondants croient qu'une telle entité existe "probablement."⁹ Par ailleurs, le même sondage montre que 42% croient aux possessions démoniaques, 37% aux maisons hantées, 32% aux fantômes, 21% à la communication avec les trépassés et 21% aux sorcières¹⁰. Il s'ensuit que nous sommes en face d'un phénomène qui ne se limite pas entièrement à l'univers de la fiction, mais qui touche aussi à l'univers de la croyance.

Alors que nombreux sont les exemples qui attestent de la fascination actuelle à l'égard du surnaturel, les chercheurs qui ont tenté de l'élucider ne prennent pas toujours en compte l'importance du surnaturel à la fois dans l'univers de la fiction et dans l'univers de la croyance en Amérique ainsi que la possibilité qu'il existe des glissements, des influences et des échanges réciproques entre eux. Au contraire, nous pensons qu'il est nécessaire d'accorder de l'attention aux deux côtés de la médaille si nous voulons arriver à une explication qui reconnaît de prime abord la complexité et la portée d'un tel phénomène et la variété de ses impacts dans la culture et la société américaines des temps présents ainsi que dans la longue durée.

⁹Voir Association of Religious Data Archives, "2005 Baylor Survey," http://www.thearda.com/quickStats/qs_70_p.asp cité par W. Scott Poole, *Satan in America: The Devil We Know*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009, 4.

¹⁰Voir <http://www.gallup.com/poll/19558/Paranormal-Beliefs-Come-SuperNaturally-Some.aspx> et <http://www.gallup.com/poll/16915/Three-Four-Americans-Believe-Paranormal.aspx>. Consultés le 6 juillet 2006.

En rapport oblique avec mon approche se trouve ainsi l'explication assez commune selon laquelle la vogue culturelle contemporaine à l'égard du surnaturel n'est qu'une mode passagère dictée par les producteurs de l'industrie du divertissement, voire une sorte de ruse du marché. Comme le rapporte David J. Hess, certains critiques associent le phénomène de la fascination à l'égard du surnaturel dans les médias à un "profit-oriented commercial materialism."¹¹ Dans cette perspective, le surnaturel au cinéma devient quelque chose de banal et de trivial. Il ne fait que refléter et contribuer à l'ordre capitaliste qui domine la société américaine. C'est, par exemple, le point de vue de Fred Botting. Selon ce dernier, "Nothing, it seems, escapes capitalist economy and its flows: all that is 'sacred' or 'transcendent,' everything apparently heterogeneous to its operation (...) are dropped into its 'magnetic field'."¹² De cette manière, le surnaturel se réduit à un choix parmi d'autres dans les domaines de la mode et du divertissement où même Dieu et le Diable sont réduits à nous amuser¹³, au plus grand profit des producteurs culturels et commerciaux.

Quant aux aspects commerciaux, il est vrai que l'on se doit de garder à l'esprit le facteur des intérêts du marché et de l'industrie. La fête de l'Halloween est assurément l'exemple le plus frappant de la façon par laquelle l'industrie du divertissement exploite les histoires et les images surnaturelles

¹¹David J. Hess, *Science in the New Age: The Paranormal, Its Defenders and Debunkers, and American Culture*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1993, 62. Pour prendre un exemple plus spécifique : D'après Barbara Maria Stafford, il est question d'une échappatoire et, plus précisément, d'un désir insatiable pour s'évader de la réalité et de la responsabilité humaine par ce qu'elle qualifie de "consumer-driven amusements communicated sensationally." *Artful Science: Enlightenment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge: The MIT Press, (1994) 1999, 1.

¹²Fred Botting, "Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, J. E. Hogle, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 294.

¹³Comme le dit Jeffrey A. Smith, "Even the Supreme Being cannot avoid becoming fodder for amusement." "Hollywood Theology: The Commodification of Religion in Twentieth-Century Films," *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, Vol. 11, No. 2, 2001, 224.

ainsi que “the seasonal taste for death” comme une stratégie de marketing¹⁴. Entre autres, les films d’horreur sont présentés dans les salles de cinéma et les vieux films d’horreur réapparaissent à la télévision. Comme le proposent Geoff King et Tanya Krzywinska, il peut être avantageux de tenir en tête les intérêts du marché et de l’industrie puisque cela peut nous aider à ne pas faire de trop grandes généralisations concernant la signification culturelle des films populaires :

A specific focus on the industrial dimension can also provide some protection against the temptation to make too many generalised assumptions about the cultural ‘meaning’ of popular films. Neither science fiction films nor any others ‘plug in’, immediately, to social concerns. Such concerns, as far as they are manifested in the cinema, are mediated through commercial/industrial imperatives. An upsurge or decline in production within a particular genre (...) might be attributed to changes in the social and historical background; but it might equally be explained by shifting industrial strategies¹⁵.

Néanmoins, nous pensons que les aspects commerciaux ne suffisent pas pour expliquer entièrement le phénomène de la fascination actuelle à l’égard du surnaturel.

En effet, c’est une erreur de dire que l’industrie du divertissement est uniquement responsable d’un tel phénomène parce que les producteurs culturels répondent aussi à quelque chose qui existe déjà au sein des audiences contemporaines. Comme l’affirme Lynn Schofield Clark,

In order to be successful and to receive widespread attention – in other words, to become a popular culture phenomenon – popular culture has to connect to something that holds meaning for people. Sometimes, popular culture expresses the *zeitgeist* of an era, speaking to deep-seated beliefs that are consistent with what we believe are the best qualities of our collective society¹⁶.

¹⁴Noël Carroll, “The Fear of Fear Itself: The Philosophy of Halloween,” *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*, R. Greene & K. S. Mohammad, eds., Chicago & La Salle: Open Court, 2006, 226.

¹⁵Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, London: Wallflower, 2000, 13.

¹⁶*Zeitgeist* n’a pas de majuscule dans le texte. Lynn Schofield Clark, “Why Study Popular Culture? Or, How to Build a Case for Your Thesis in a Religious Studies or Theology Department,” *Between the Sacred and the Profane: Researching Religion and Popular Culture*, G. Lynch, ed., New York: I.B. Tauris, 2007, 9. De même, Leonardo Norman Primiano affirme que: “Producers of talk shows, news magazines, or episodic dramas perceptively pick up interests within the American population and produce cultural products that continue discussions that viewers are already having with each other.” “Oprah, Phil, Geraldo, Barbara, and Things That Go Bump in the Night: Negotiating the Supernatural on American Television,” *Gods in the Details: American Religion in Popular Culture*, E. M. Mazur & K. McCarthy, New York: Routledge, 2001, 57.

Par ailleurs, même s'il est indéniable que les producteurs culturels ont dernièrement surabondamment exploité le goût du public américain pour les histoires et les images d'horreur surnaturelle, les consommateurs de telles histoires et images en ont été nettement complices. Ils n'ont point résisté au plaisir de succomber à l'illusion du surnaturel fabriquée par la magie du cinéma et de s'abandonner à l'invasion de forces et d'entités surnaturelles, puissantes et maléfiques.

Pour trouver une alternative à cette explication simpliste, il faut reconnaître trois choses. En premier lieu, force est d'admettre que les Américains ont longtemps eu et qu'ils continuent d'avoir des intérêts et des croyances très variés sur la question du surnaturel. En deuxième lieu, il faut discerner le lien qui existe entre les intérêts et les croyances à l'égard du surnaturel qui se trouvent déjà parmi le public américain et le surnaturel déployé par la culture populaire¹⁷. En dernier lieu, il s'agit de reconnaître que les intérêts commerciaux et les intérêts du public peuvent parfois se renforcer mutuellement. Nous suggérons que c'est le cas de la dernière vogue du surnaturel : l'intérêt à l'égard du surnaturel ouvre la porte à la récupération du surnaturel par le commerce et par la culture populaire *et* le surnaturel dans les divers genres de la culture populaire ouvre potentiellement la porte à un accroissement d'intérêt – du moins sérieux au plus sérieux – dans le surnaturel¹⁸.

¹⁷Dans "The Revival of the Occult and of Science Fiction," Nachman Ben-Yehuda se penche sur un problème analogue. Il demande la question suivante : Dans quelle mesure peut-on attribuer l'intérêt contemporain à l'égard de l'occultisme aux entrepreneurs commerciaux et aux producteurs culturels? Il suggère qu'il y a d'abord eu un renouvellement d'intérêt à l'égard de l'occultisme au niveau des individus et des groupes en quête de sens dans les années soixante. Puis, le commerce et la culture populaire n'ont pas cessé de l'exploiter. "The Revival of the Occult and of Science Fiction," *Journal of Popular Culture*, Vol. 20, No. 2, 1996, 5.

¹⁸Christopher H. Partridge propose aussi une semblable relation à deux directions selon laquelle la culture populaire reflète la montée de l'intérêt à l'égard du surnaturel *et* aide à stimuler et à façonner les intérêts, les idées, les croyances et les pratiques à l'égard du surnaturel pour ceux et celles qui la consomment. Voir *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*, Vol. 1, London: T&T Clark International, 2004, 125.

Quant au côté éphémère du dernier cycle de films d'horreur surnaturelle, il est possible qu'il soit voué à disparaître. Comme le dit bien Bliss Cua Lim, "Genre cycles always spiral toward decline."¹⁹ C'est certainement le cas de plusieurs vagues dans l'art et dans la culture populaire : il est souvent question d'un cycle éphémère qui vient, qui explose et qui part. Par contre, il faut dire que si quelque chose est qualifiée de "cyclique", c'est qu'elle est également vouée à revenir plus tard sous de nouvelles formes. Or, ce n'est pas la première fois que le surnaturel et ses succédanés font fureur au cinéma américain : il y a eu le cycle des années trente et quarante qui inclut *Dracula* (T. Browning, 1931), *The Wolf Man* (G. Waggner, 1941) et *The Uninvited* (L. Allen, 1944) et le cycle de la fin des années soixante et soixante-dix qui comprend *Rosemary's Baby* (R. Polanski, 1968), *The Exorcist* (W. Friedkin, 1973) et *The Amityville Horror* (S. Rosenberg, 1979)²⁰. Étant donné la mode récurrente du surnaturel dans l'histoire du cinéma d'horreur américain, il convient de se demander si on ne serait pas plutôt en face d'un intérêt continu à l'égard du surnaturel.

C'est d'ailleurs une interrogation soulevée par Colin Campbell et Shirley McIver dans un article intitulé "Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism." Ces derniers tentent d'identifier un nombre de facteurs culturels derrière l'attrait à l'égard du surnaturel et de l'occultisme contemporain. Ils en viennent à conclure que la popularité du surnaturel et de l'occultisme dans les

¹⁹Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham & London: Duke University Press, 2009, 199. Comme le fait observer aussi D. W. Harding, "It has often been suggested, on the strength of everyday observation, that repeated exposure to a new aesthetic object, such as the latest popular song, produces a characteristic sequence of phases: first some puzzlement or difficulty, then enjoyment, and then eventually boredom and perhaps active dislike." "Practice at Liking: A Study in Experimental Aesthetics," *Sociology of Literature and Drama*, E. & T. Burns, eds., Middlesex: Penguin Books Ltd., 1973, 471.

²⁰Et, on sait grâce au travaux de Andrew Tudor que le surnaturel est en fait le thème qui domine dans l'histoire du cinéma d'horreur dans la culture d'expression anglaise. Il a étudié plus de 990 films produits en Angleterre et aux États-Unis entre les années 1931 et 1984. Selon lui, "For much of the genre's history, supernature provides the threat in between 25 percent and 50 percent of each year's films." *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, 158. Voir également, 159.

médias de masse n'est pas très surprenant car ils reflètent en fait un intérêt continu à leur égard à travers l'histoire des États-Unis :

[C]ommercial interests dictate that the interests of the majority are catered for and hence the extensive treatment of occult themes is yet further testimony to a degree of popular occult commitment. This, of course, has been the case since the earliest development of a commercialised 'mass' market for cultural products in the eighteenth century, with astrological almanacs, ghosts stories and gothic horror novels prominently featured among the products on sale (...). The so-called 'occult revival' of the 1960's (...) represents nothing novel in this respect (...).²¹

On peut donc raisonnablement penser que la fascination actuelle à l'égard du surnaturel n'est pas simplement une vogue culturelle passagère, une sorte d'effet de mode, "marketé" et vendu par les producteurs culturels, car elle s'inscrit dans une plus longue histoire américaine qui témoigne d'un intérêt continu à son égard et qui, par ailleurs, dépasse les frontières proprement dites du genre de l'horreur surnaturelle.

En cherchant une explication possible, au lieu d'y voir seulement une expression culturelle en surface ou une mode passagère, nous croyons qu'il faut chercher des solutions du côté de l'idée d'un intérêt continu à l'égard du surnaturel. Seulement, nous pensons qu'il est plus juste de parler d'une ambivalence constante à l'égard du surnaturel dans la culture et la société américaines. C'est pourquoi nous explorons l'idée plus spécifique selon laquelle le surnaturel et ses succédanés cinématographiques et culturels sont encore chargés d'une certaine ambivalence aux États-Unis. De manière plus précise, nous proposons que le surnaturel peut prendre trois formes différentes : une forme plus ludique, une forme plus angoissée et une forme plus fascinée. D'une part, nous tenons à démontrer qu'elles procèdent, chacune à leur façon, d'une ambivalence à l'égard du surnaturel. D'autre part, nous avançons l'idée qu'il existe une dynamique sociale et culturelle qui s'établit entre

²¹Colin Campbell & Shirley McIver, "Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism," *Social Compass*, Vol. 34, No. 1, 1987, 46.

les formes ludique, angoissée et fascinée du surnaturel que nous ne devons pas négliger lorsqu'il est question d'expliquer le phénomène de la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain.

LE CADRE HISTORIQUE (PARTIE I) ET LE CADRE CULTUREL (PARTIE II)

Comme tout phénomène culturel, celui de la fascination envers le surnaturel au cinéma a une longue histoire. Il est essentiel de situer la mode culturelle actuelle du surnaturel dans un contexte historique plus large pour arriver à une meilleure compréhension du phénomène en question. Notre première partie, à savoir le cadre historique, vise à démontrer l'émergence, la prolifération et l'impact d'une forme ludique du surnaturel dans les 17^e et 18^e siècles en Europe. En considérant la forme ludique du surnaturel comme un héritage de la période des Lumières, nous espérons être en mesure d'éclaircir l'apparition d'un jeu qui a collaboré au passage du surnaturel de la réalité à la fiction dans les conceptions modernes ainsi que de clarifier les limites d'un tel déplacement en insistant sur les objections, les ambiguïtés et les ambivalences qui l'ont accompagné et qui l'accompagnent à ce jour d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

Dans la deuxième partie, soit le cadre culturel étasunien, nous explorons les limites du passage du surnaturel de la réalité à la fiction dans les conceptions américaines. Au chapitre deux, nous voulons faire reconnaître qu'il existe toujours une forme plus angoissée à l'égard du surnaturel aux États-Unis, une forme qu'il ne faut ni ignorer ni exagérer. La forme plus angoissée du surnaturel prend ses racines dans l'évolution religieuse des États-Unis et elle se perpétue non seulement sur le plan de l'imaginaire social de certains secteurs religieux de la population américaine, mais également sur le plan des représentations cinématographiques et culturelles de l'horreur surnaturelle. Dans le

chapitre trois qui porte sur la trajectoire oscillante du surnaturel entre le jeu, la peur et la curiosité fascinée aux États-Unis, nous abordons finalement l'émergence de la troisième forme du surnaturel au cours du 20^e siècle, à savoir celle d'une curiosité fascinée, dans laquelle prévaut une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel non seulement au niveau des formes contemporaines de religion et de spiritualité, mais aussi aux niveaux les plus généraux de la société américaine.

LE CADRE ANALYTIQUE (PARTIE III)

Dans cette troisième partie, nous observons comment le surnaturel continue de nourrir et de stimuler l'imaginaire cinématographique et culturel américain en réjouissant, en épouvantant et en fascinant le public contemporain. Il faut dire dès maintenant que notre constatation des formes ludique, angoissée et fascinée du surnaturel ressort de notre observation de plusieurs films du dernier cycle d'horreur surnaturelle au cinéma américain et de notre analyse d'un nombre de films à la lumière d'approfondissements historique, culturel et sociologique. En outre, nos trois formes du surnaturel aux États-Unis aujourd'hui présentent des points de ressemblance avec trois grands axes d'interprétation que nous avons repérés dans les études précédentes sur le sujet.

Comme nous le verrons tout au long de notre parcours, ces axes prennent chacun des positions divergentes sur le statut du surnaturel dans le monde moderne. Ce qui les mènent à interpréter différemment la nature, la fonction et l'impact du phénomène de la fascination actuelle à l'égard du surnaturel. Nous pensons que chaque axe d'interprétation a des mérites, mais qu'ils possèdent chacun des limites en présentant une vue partielle du phénomène en question. C'est pourquoi nous avons voulu relever le défi d'essayer de conjuguer ensemble les trois grands axes d'interprétation afin de souligner le fait que le surnaturel détient présentement non seulement des

formes distinctes, mais aussi une variété d'impacts puisqu'il s'élabore dans une société religieusement et culturellement diverse avec des individus et des groupes qui entretiennent des relations différentes avec le surnaturel, bien qu'elles relèvent toutes d'une sorte d'ambivalence.

PREMIER GRAND AXE D'INTERPRÉTATION : LE JEU DE DÉSENCHANTEMENT AVEC LE SURNATUREL

Ce n'est pas l'endroit ici d'entrer dans les détails, mais nous souhaitons tout de même donner un aperçu des grandes lignes de la discussion à venir. Nous appelons le premier grand axe d'interprétation "le jeu de désenchantement avec le surnaturel." Il s'élabore sous la plume de quelques chercheurs dans différents domaines disciplinaires, spécialement en études littéraires et cinématographiques, mais il apparaît aussi en histoire des religions. Quant au statut du surnaturel, on prend pour acquis que la croyance et la peur à l'égard du surnaturel n'existent plus ou qu'elles sont en voie de disparition dans le monde moderne. Ce sont des croyances et des peurs surmontées avec lesquelles on joue à se faire peur pour combler certains désirs et besoins créés par une société largement désenchantée, sécularisée, rationalisée et technologique : celui de satisfaire la curiosité à l'égard de l'inexpliqué, celui de combler le vide laissé par le "désenchantement du monde", celui de donner une licence aux désirs transgressifs et celui d'apaiser les peurs contemporaines en ouvrant un espace dans lequel elles peuvent s'exprimer de manière distancée (parce qu'on sait que le surnaturel n'existe pas réellement) et sécuritaire [parce qu'on sait que les mauvais esprits comme Samara dans *The Ring* (G. Verbinski, 2002) et les démons comme Pazuzu dans *Exorcist: The Beginning* (R. Harlin, 2004) ne viendront pas perturber notre sommeil].

En ce qui a trait à l'impact de l'imaginaire ludique du surnaturel, le jeu avec le surnaturel est en fait un jeu de désenchantement. Lorsque les croyances et les peurs à l'égard du surnaturel passent de la réalité à la fiction, elles restent largement emprisonnées dans la fiction. C'est pourquoi le jeu avec le surnaturel contribue à évacuer les croyances et à apaiser la charge angoissante du surnaturel. Dans cette perspective, qui met l'accent sur la discontinuité entre les mondes d'hier et d'aujourd'hui et sur la distance entre la réalité et la fiction, le jeu avec le surnaturel reflète et collabore au processus de sécularisation en transformant le surnaturel en spectacle divertissant. Il concourt à le rendre familier et banal en l'insérant dans les plaisirs de la vie où il supporte la recherche individuelle du divertissement ou la recherche de marqueur d'identité au plus grand profit des producteurs culturels.

Dans notre troisième partie, c'est-à-dire le cadre analytique, nous analysons le dernier cycle d'horreur surnaturelle selon les trois différentes formes empruntées en ce moment par le surnaturel ainsi qu'en conversation avec les trois grands axes de lecture. Au chapitre quatre sur la part du jeu dans les films récents d'horreur surnaturelle, nous posons alors la question suivante : Dans quelle mesure et de quelles manières les films récents d'horreur surnaturelle relèvent-ils d'un jeu avec le surnaturel et, plus spécifiquement, d'un jeu de désenchantement ? Dans la mesure où le surnaturel ludique revendique ouvertement son statut imaginaire avec des procédés de distanciation qui rendent évident qu'il est question non pas de réel, mais de l'imaginaire, il y a lieu de croire qu'ils peuvent servir d'appui à un jeu de désenchantement qui tend à inscrire le surnaturel de plus en plus du côté de la fiction. À titre introductif, c'est peut-être la ligne publicitaire de *House on Haunted Hill* (W. Malone, 1999) qui résume le mieux la forme ludique du surnaturel : "Evil loves to party."

DEUXIÈME GRAND AXE D'INTERPRÉTATION : LA PERSISTANCE D'UNE CROYANCE AMBIVALENTE ET ANGOISSÉE À L'ÉGARD DU SURNATUREL

Nous nommons le deuxième grand axe d'interprétation "la persistance d'une croyance ambivalente et angoissée à l'égard du surnaturel." Il s'élabore dans les travaux de quelques chercheurs provenant des études en culture, en histoire des religions, en religion et culture populaire et en religion et cinéma. En l'occurrence, on prend pour acquis que le surnaturel est un objet de croyance partagé par une grande partie de la population américaine. On considère aussi que les films d'horreur surnaturelle ont affaire avec des peurs et des ambivalences à l'égard du surnaturel et du religieux qui sont encore produites par la culture et la société américaines. Or, l'attitude fondamentale des Américains envers le surnaturel n'est pas une attitude assurée vis-à-vis une croyance surmontée. Au contraire, elle se rapporte plutôt à une ambivalence et une incertitude à son égard.

Parce que les films d'horreur surnaturelle résonnent avec une telle attitude qui persiste aux États-Unis, ils sont capables de trouver un grand public et de lui faire peur. Ce n'est pas pour rien qu'on continue d'avoir peur lorsqu'on voit les agressions démoniaques subies par Katie (K. Featherston) et Micah (M. Sloat) dans *Paranormal Activity* (O. Peli, 2007) ou les contorsions d'Emily (J. Carpenter), qui est vraisemblablement possédée par six démons incluant Légion, Bélial et Lucifer, dans *The Exorcism of Emily Rose* (S. Derrickson, 2005). C'est parce que nous ne pouvons jamais être sûr et certain que la même chose ne pourrait pas nous arriver et parce que d'autres – des voisins, des invités sur *Piers Morgan Tonight* (CNN) et des leaders religieux et politiques – continuent de croire et d'affirmer que c'est bel et bien une possibilité²².

²²Le 5 février, 2011. En marge d'une interview avec Anthony Hopkins, qui a récemment joué le rôle d'un prêtre-exorciste qui devient lui-même possédé dans *The Rite* (M. Håfström, 2011), Piers Morgan a interviewé une jeune femme et un expert qui prétendent que sa défunte mère était possédée. Le tout s'est terminé sur des images capturées sur vidéo des nombreux exorcismes qui ont été déployés pour l'aider. Pour prendre un autre exemple : Avant de devenir la candidate républicaine à la vice-présidence, dans l'été de 2008, Sarah Palin a attribué sa victoire dans l'élection du

En ce qui concerne l'impact de la récupération du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire, il est admis qu'il peut y avoir des influences mutuelles et des échanges réciproques entre l'univers de la croyance et l'univers de la fiction. Parce qu'elles procèdent de modèles et d'imageries qui s'ancrent encore dans l'univers des croyances et parce qu'elles sont modelées par lui, les forces et les entités surnaturelles ne sont pas entièrement piégées par l'image dans les films. Par ailleurs, certains films d'horreur surnaturelle ont tendance à cultiver la charge angoissante du surnaturel. Dans cette perspective, qui souligne la continuité entre les mondes d'hier et d'aujourd'hui et les échanges réciproques entre ce qui se trouve sur l'écran et hors lui, les films d'horreur surnaturelle reflètent la persistance d'une croyance ambivalente et angoissée et ils contribuent à reproduire l'ambivalence et la peur à l'égard du surnaturel et du religieux au lieu de les apaiser et de les dominer.

Dans notre troisième partie, à savoir le cadre analytique, nous dirigeons notre regard au chapitre cinq sur la part de la peur dans le cinéma d'horreur surnaturelle. Plus spécifiquement, nous voulons établir dans quelle mesure et de quelles manières les films récents relèvent d'une peur et d'une ambivalence à l'égard du surnaturel et concourent à la perpétuation de la forme angoissée du surnaturel. En bref, nous envisageons que les films qui se modèlent sur l'univers des croyances au surnaturel déploient divers procédés de brouillage entre l'imaginaire et le réel qui viennent rompre l'impression de sécurité et de maîtrise sur l'illusion du surnaturel et donc appuient l'idée qu'il existe une forme angoissée sur laquelle les créateurs de films d'horreur peuvent compter pour arriver à leur but. Et, puisque ces films sont enclins à cultiver la forme angoissée du surnaturel, il est raisonnable

gouverneur d'Alaska à la prière publique de son mentor spirituel, Thomas Muthee, qui est populaire dans les cercles pentecôtistes. En 2005, Muthee avait en effet prié pour qu'elle soit délivrée de toute sorcellerie. Voir W. Scott Poole, *Satan in America*, 208.

de penser qu'ils tendent à perpétuer une peur, une ambivalence et une incertitude à l'égard du surnaturel et du religieux. C'est le Père Moore de *The Exorcism of Emily Rose* qui récapitule convenablement la forme angoissée du surnaturel : "Demons exist whether you believe in them or not."

TROISIÈME GRAND AXE D'INTERPRÉTATION : LA NOUVELLE OUVERTURE AUX POSSIBILITÉS DU SURNATUREL

Nous désignons le troisième grand axe d'interprétation "la nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel." Il se développe sous l'égide de certains chercheurs dans les études religieuses, spécialement en sociologie de la religion, en religion et culture populaire et en religion et médias, qui empruntent un modèle révisé de la sécularisation et une conception élargie de la religion. Au lieu de mener à la disparition de la religion, le processus de sécularisation mène, selon eux, à la transformation de la religion. Il faut alors placer le phénomène de la fascination à l'égard du surnaturel dans la situation actuelle de la société où le religieux est de moins en moins encadré par les institutions religieuses traditionnelles et où surgissent des quêtes de sens aux niveaux des individus et des groupes qui doivent s'orienter eux-mêmes dans un univers complexe et pluriel²³. Comme le dit Guy Ménard, la situation existante laisse plusieurs de nos contemporains de nouveau disponibles à s'ouvrir aux visions et aux expériences ré-enchantées du monde à travers nombreux lieux de la culture²⁴.

Dans ce nouveau contexte, l'attitude à l'égard du surnaturel ne relève ni d'un rejet ni d'une peur persistante. Il existe plutôt une attitude ouverte à l'égard du surnaturel, une attitude qui est, par

²³Voir Dominique Wolton, "L'Église face à la révolution de la communication et à la construction de l'Europe," *Médias et religions en miroir*, P. Bréchon & J.-P. Willaume, dir., Paris: Presses Universitaires de France, 2000, 323-324.

²⁴Voir Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, Montréal: Liber, 2007, 141.

ailleurs, largement approuvée dans la société américaine d'aujourd'hui. Comme le suggère Schofield Clark en considérant la grande popularité de la série télévisée *The X-Files* (FOX, 1993-2002), "As the narratives of *The X-Files* suggested, the 'legitimate,' acceptable posture toward beliefs in religion and the supernatural today is one of searching out possibilities, often outside the walls of organized religion: 'The truth is out there'."²⁵ Bien que plusieurs personnes ont des attitudes ambivalentes à l'égard des institutions religieuses traditionnelles et ont un grand respect pour la science, elles détiennent néanmoins une curiosité fascinée envers les idées et les expériences liées à l'inexpliqué et au surnaturel, même si ces dernières peuvent inspirer non seulement l'espoir, mais aussi la peur²⁶. De cette manière, les films d'horreur surnaturelle répondent au besoin d'explorer des possibilités alternatives en dehors des encadrements traditionnels et institutionnels religieux ainsi que des paramètres du réel avancés dans la culture rationaliste, scientifique et savante.

À propos de l'impact de la récupération ludique du surnaturel, cette lecture propose qu'elle incite non seulement à la consommation matérielle, mais aussi à la consommation culturelle et spirituelle²⁷. Du côté de la consommation culturelle, elle peut s'inscrire dans le cadre d'une exploration plus ou moins ludique (qui devient un moyen de résister aux normes sociales et culturelles et, dans le cas de la jeunesse, aux normes parentales et adultes) ou dans le cadre d'une quête identitaire (qui devient un moyen de former et d'afficher une identité). Du côté de la consommation spirituelle, elle peut s'inscrire dans le cadre d'une quête spirituelle et religieuse pour

²⁵Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, and the Supernatural*, New York: Oxford University Press, 2003, 216.

²⁶Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 235.

²⁷Pour cette dernière formulation, voir Daniel Coulombe, *Le fantastique religieux et l'adolescence: Ouija, paranormal, magie, satanisme, gothisme*, Montréal: Éditions Fides, 2003, 11.

du sens, des valeurs et de la communauté, pourvu que l'on définisse le spirituel et le religieux d'une manière plus large que les formes de la religion institutionnalisée et traditionnelle²⁸. Dans cette perspective qui insiste sur la transformation de la religion et du surnaturel dans la société moderne et largement sécularisée, les films d'horreur surnaturelle traduit et reproduit la nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel dans la culture et la société américaines. De plus, ils assistent à la modification de la religion traditionnelle ainsi qu'à modeler les formes contemporaines de la religion et de la spiritualité.

Dans notre troisième partie, soit le cadre analytique, nous examinons plus précisément au chapitre sixième sur la part de la curiosité fascinée dans le cinéma d'horreur surnaturelle à quelle mesure et de quelles manières les films récents participent d'une forme fascinée du surnaturel et favorise la nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel. Dans les limites mêmes d'un tel questionnement, il convient de mettre en évidence quelques liens percutants entre les expressions courantes de la fascination à l'égard du surnaturel dans le cinéma d'horreur et dans le milieu religieux et culturel. Parmi ces liens se trouvent notamment le surnaturel comme forme ambiguë qui a le potentiel de faire peur, mais aussi de rassurer ; le surnaturel comme source accessible, synchrétique et éclectique dans lesquelles les individus peuvent puiser pour s'octroyer un certain pouvoir et pour accéder à des idées et des expériences hors pair ; le surnaturel comme émanation du climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire ; et, enfin, le surnaturel adapté et rendu compatible avec la modernité. En somme, nous pensons que ce genre de nouveau accents et développements rendent certains films d'horreur surnaturelle aptes à devenir des ressources culturelles et religieuses/spirituelles qui peuvent servir de tremplin à l'exploration plus

²⁸Voir Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, 23.

ou moins sérieuse d'idées, d'identifications et d'expérimentations liées au surnaturel. Ici, c'est une glose de Barbara Steele, l'actrice culte du cinéma d'horreur, qui exprime fort bien la sorte de curiosité fascinée à l'égard du surnaturel qui est répandue parmi nos contemporains : "I love witchcraft, the supernatural, all that's intuitive. I don't like people who are too rational."²⁹

LE CADRE SOCIOLOGIQUE (PARTIE IV)

Dans la quatrième partie, c'est-à-dire le cadre sociologique, nous tentons de jauger les répercussions et les enjeux sociaux et culturels de la récupération ludique de l'horreur surnaturelle à l'heure actuelle aux États-Unis. En examinant de plus près quelques cas d'appropriations et d'objections par lesquelles le surnaturel s'introduit dans les vies des gens et des groupes, il deviendra apparent qu'une dynamique sociale et culturelle émerge des interactions continues et tendues entre les pôles ludique, angoissé et fasciné de l'imaginaire du surnaturel.

En effet, le surnaturel déployé par le cinéma et par la culture populaire apparaît très menaçant si on écoute les dires de Jack Chick, chrétien évangélique conservateur et créateur de pamphlets, sur le phénomène récent de Harry Potter: "In public schools, teachers are allowed and even encouraged to teach the religion of Wicca to their students through the 'Harry Potter' books... (which) will cause a tidal wave of warlocks and witches covering the land"³⁰. Avec ce message de caution, est-ce que nous sommes devant une croyance surpassée, une croyance angoissée ou une croyance fascinée? Peut-être est-il temps de revoir le statut, la fonction et l'impact de l'imaginaire du surnaturel pour

²⁹Barbara Steele cité dans Nikolas Schreck, *The Satanic Screen: An Illustrated History of the Devil in Cinema, 1896-1999*, London: Creation Books, 2001, 95.

³⁰*Open Letter from Jack Chick*, November 1, 2001 cité dans Jason C. Bivins, *Religion of Fear: The Politics of Horror in Conservative Evangelicalism*, New York: Oxford University Press, 2008, 69.

pouvoir mieux comprendre les dynamismes et les tensions culturelles et sociales auxquelles il s'attache et donne lieu dans le monde américain contemporain. Nous proposons par ailleurs que la relation continue et tendue entre les trois pôles de cet imaginaire est un facteur de galvanisation dont il faut tenir compte dans toute explication du phénomène de la fascination actuelle envers le surnaturel.

En somme, il existe diverses manières par lesquelles on tente d'expliquer pourquoi le surnaturel exerce de nos jours une si grande fascination dans les cultures cinématographique et populaire. Comme le recommande Schofield Clark, tenter de trouver une seule explication ou une seule réponse à cette question n'est pas possible, ni souhaitable³¹. Et, comme le rappelle Marc Augé, il ne faut pas confondre les modèles avec la réalité : les idées à l'égard du désenchantement du monde et du glissement des croyances au surnaturel vers la fiction se réfèrent à des modèles qui sont des visions partielles d'un réel "that authorises them but does not merge with any one of them."³² Nous espérons tout de même que notre triple axe d'interprétation du surnaturel en tant que jeu, peur et curiosité fascinée nous permettra de conclure avec quelques constats d'importance sur les différentes formes qu'empruntent le surnaturel aujourd'hui ainsi que sur la portée et les ressorts variés du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain.

Dans une Amérique où on peut à présent acheter des vidéos pour apprendre à faire ses propres exorcismes (3 pour \$69!), où on peut voter une résolution à l'unanimité pour chasser Satan d'une ville (la maire et les citoyens de la ville d'Inglis en Floride en 2002) et où on peut déclarer publiquement que Dieu a puni les Américains pour avoir trop toléré certaines fautes incluant le

³¹Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 233.

³²Marc Augé, *The War of Dreams: Studies in Ethno Fiction*, L. Heron, trans., Sterling: Pluto Press, 1999, 119.

paganisme en amenant la journée terrible du 11 septembre 2001 (Jerry Falwell), il nous semble en effet qu'une étude sur la mode actuelle du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain ne peut pas être de trop. Ça sera notre contribution à la conversation continue au sujet du surnaturel qui parcourt le long de la modernité et qui ne paraît guère de perdre du souffle dans ce début du troisième millénaire.

PARTIE I : LE CADRE HISTORIQUE -
L'ÉMERGENCE D'UNE FORME LUDIQUE DU SURNATUREL

CHAPITRE 1 : L'héritage des Lumières -

Le passage du surnaturel de la réalité à la fiction en Europe aux 17^e et 18^e siècles

- “Vous me feriez alors plaisir de m’expliquer comment une chose a pu être possible autrefois et cesser de l’être aujourd’hui.”

- Cicéron, *De la nature des dieux* (45)

- “Tush, tush. Their walking spirits are mere imaginary fables. There’s no such thing in *rerum natura*.”

- Cyril Tourneur, *The Atheist’s Tragedy; or The Honest Man’s Revenge* (1611)

Dans ce premier chapitre, nous faisons état de la dimension historique du premier grand axe d’interprétation et, plus précisément des conditions d’émergence, d’essor et d’impact d’une sorte de jeu avec le surnaturel aux 17^e et 18^e siècles en Europe qui concourent à faire glisser le surnaturel de la réalité à la fiction et à apaiser les peurs à l’égard du surnaturel. L’opinion selon laquelle le surnaturel n’est qu’une fable devient alors commun. Pour plusieurs personnes de nos jours, le surnaturel s’apparente à l’imagination et à la fiction d’une telle façon que nous oublions souvent que cette correspondance a son origine dans une période historique spécifique, à savoir celle des Lumières. En effet, cette époque révèle une tendance frappante : les espaces imaginaires se peuplent d’êtres surnaturels – de sorcières, de fantômes et de démons – au moment même où les révolutions philosophique, scientifique, législative et politique tendent à les expulser de la réalité sensible. Ce qui nous préoccupe ici, c’est ce passage du surnaturel de la réalité à la fiction que nous observerons par le biais d’aperçus du théâtre, des écrits démonologiques, de la littérature de colportage, des contes de fées littéraires, des mascarades, des fantasmagories et des romans noirs. De fait, cela ne

signifie pas d'abord autre chose que poser la question des transformations que subit le surnaturel en devenant fiction.

LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE DE LA FORME LUDIQUE DU SURNATUREL : LA TRANSITION AMBIGUË VERS UNE VISION MODERNE DU MONDE

Avant tout, qu'entendons-nous par le terme "surnaturel" ? Le *Nouveau Petit Robert* (1995) définit "surnaturel" comme suit : "ce qui est au-dessus de la nature, ce qui ne peut être expliqué par elle." C'est aussi ce que nous voulons dire par le surnaturel. Cependant, la vérité est que cette définition est très moderne. Aux 17^e et 18^e siècles, le surnaturel n'est pas encore tout à fait défini comme tel, bien que c'est cette signification qui dominera éventuellement les idées modernes à l'égard de celui-ci. Auparavant, le surnaturel n'était pas nécessairement opposé de cette façon à la nature. Lorsqu'on parle du surnaturel à l'époque où la croyance aux miracles est un objet de la foi, il est très important de comprendre que les manifestations du surnaturel ne sont pas "impossibles", "imaginaires" ou "irrélelles" au sens où on l'entend aujourd'hui¹.

À titre d'illustration, pour Saint Augustin, toute la création est quelque chose de merveilleux. On ne peut pas faire une distinction entre les phénomènes ordinaires et les phénomènes apparemment merveilleux, étant donné que les uns comme les autres dépendent de la volonté divine : "So, just as it was not impossible for God to set in being natures according to his will, so it is afterwards not impossible for him to change those natures which he has set in being, in whatever way he chooses. Hence the enormous corp of marvels which we call 'monsters,' signs,' portents,' or 'pro-

¹Il semble que l'idée selon laquelle le surnaturel est une chose impossible s'est propagée, en partie, avec l'aide des philosophes des Lumières parmi lesquels Voltaire (1694-1778) nous fournit le meilleur exemple : "What is magic? (...) It is the secret of doing what nature cannot do. It is an impossible thing." Voltaire cité dans Roy Porter, "Witchcraft & Magic in Enlightenment, Romantic & Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, B. Ankarloo & S. Clark, eds., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 219.

digies’; if I chose to recall them and mention them all, would there ever be an end to this work?”²

Les manifestations du surnaturel participent alors à des manifestations sensibles de la puissance divine ou de celle diabolique³. Dans cette perspective, elles ne sont pas contraires à la conception de l’univers et de la nature qui était courante dans la vision traditionnelle du monde.

Définitivement, notre sujet se situe en plein de la période de transformation où l’on passe de la vision traditionnelle du monde à la vision moderne du monde. Certes, ce mouvement vers la modernité est très complexe. En effet, quand on étudie l’histoire européenne des 17^e et 18^e siècles, on est stupéfait de constater d’autres nouveautés aux côtés des révolutions scientifiques (particulièrement dans les sciences naturelles occasionnée entre autres par Bacon et Newton) et philosophiques (Descartes, Hobbes et Locke) qui se vouent à la recherche de connaissances sûres pour mieux prédire l’avenir. On a droit à des changements en religion (d’abord la crise démoniaque entre 1550-1650, puis le retour à un monothéisme rigoureux⁴), en droit (la demande des preuves

²Saint Augustin, *City of God*, 21.7, 977 cité dans Lorraine Daston & Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998, 40-1.

³Voir Marianne Closson, *L’imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève: Librairie Droz S.A., 2000, 27. Plus précisément, Dieu est le seul qui peut véritablement faire des miracles. Les démons sont capables d’accomplir des prodiges mais toujours selon la nature et jamais contre elle. Comme le dit Stuart Clark, “In early modern Europe it was virtually the unanimous opinion of the educated that devils, and, *a fortiori*, witches, not merely existed in nature but acted according to its laws.” *Thinking with Demons*, Oxford: Oxford University Press, 1997, 152. Par contre, dans le cadre de la crise démoniaque du début de la modernité, qui a menée entre autres à la persécution intensive des sorcières entre 1550 et 1650, il faut dire avec Closson que le diable se voit attribuer des pouvoirs immenses et que le diable aussi peut tout, même si c’est à l’intérieur des limites de la nature : “Mais cet imaginaire (...) est surtout un objet extensible à l’infini, puisque l’attribution de pouvoirs immenses à l’ennemi du genre humain permet la multiplication des histoires et des situations dépassant le sens commun : revenants, apparitions surnaturelles, objets animé ; désormais tout est possible, car le diable peut tout.” *L’imaginaire démoniaque en France*, 260.

⁴A l’égard du fondement théologique de la fin de la chasse aux sorcières, Closson dit que : “c’est en effet en déniait au diable le pouvoir d’agir *réellement* dans le monde, que l’on fait disparaître la possibilité du sabbat, du pacte diabolique, etc. La fin de la sorcellerie démoniaque ne provient donc pas exclusivement (...) d’un triomphe de la raison, mais aussi de l’affirmation de la toute-puissance divine, mise à mal par ces siècles où le diable semblait être devenu (...) ‘le Prince de ce monde’. Il faudrait donc pas voir dans l’achèvement de la crise démoniaque un affrontement entre la raison et la foi ; c’est ensemble que l’une et l’autre ont mis un terme à cette gigantesque peur du diable (...)” *L’imaginaire démoniaque en France*, 470.

empiriques et la fin des poursuites pour fait de sorcellerie), en économie (la nouvelle éthique du travail et la montée des individus qui s'efforcent de prendre un certain contrôle sur la vie quotidienne et familiale), en politique (l'émergence des nations modernes, la montée et le déclin du pouvoir absolu et sacré et le monopole de la législation sur la vie matérielle), en géographie (la découverte des Amériques), dans la société (les notions de civilité et de *politeness*) et dans la culture (la culture de l'écrit, le roman et la culture commerciale) se développent et concourent à l'émergence de la vision moderne du monde et, inversement, à ce que Max Weber a nommé le "désenchantement du monde."⁵

Pourtant, on a longtemps insisté d'une manière réductrice sur les seules victoires de la science, de la raison, de l'empirisme, du matérialisme et du progrès sur la vision traditionnelle du monde magique et surnaturel au cours des 17^e et 18^e siècles. En plus de négliger plusieurs autres facteurs, les idées reçues ne prennent pas ordinairement en compte une dimension notable de cette transformation multiforme : celle de la fiction. Il semble par ailleurs que ce manque d'attention contribue à un langage d'absence qui imprègne les discours au sujet des changements qui amènent l'avènement de la vision moderne du monde. Le déclin, l'élimination et la disparition des croyances au surnaturel sont les grandes lignes qui caractérisent ce langage d'absence⁶. En outre, ce qui

⁵D'après Keith Thomas, le "désenchantement du monde" se rapporte à la conception d'un univers ordonné et rationnel dans lequel les effets suivent la cause dans une manière prévisible. Voir *Religion and the Decline of Magic*, New York: Charles Scribners' Sons, (1972) 1991, 657.

⁶D'une même façon, ce langage d'absence caractérise également les idées reçues sur les manières dont la réforme protestante a contribué au déclin des croyances au surnaturel. Comme l'explique Robert W. Scribner : "For most college-educated people, one of the two or three things they commonly know about the Reformation is that it contributed, alongside the Enlightenment, to a process of secularization, often understood as the rationalization of modern thought-modes by the 'disenchantment of the world,' the *elimination* of magic from human action and behavior. This did not mean the repudiation of religious belief, but a separation of 'magic' from 'religion' in early modern Europe. The distinction between religion and magic had been blurred in the pre-Reformation church; indeed, for convinced Protestants the (...) Mass (...) had at its heart a form of magic. The Reformation removed this ambiguity by taking the 'magical' elements out of Christian religion, *eliminating* the ideas that religious rituals had any automatic efficacy, that material

remplace le vide est la victoire unilatérale de la science et du matérialisme sans qu'il n'y ait aucun espace laissé au surnaturel ni dans la réalité ni dans la fiction⁷.

Pour illustrer de telles idées reçues, reprenons un discours tenu en 1950/51 par le Capitaine de corvette Thompson évoqué par Ian Bostridge dans son étude intitulée *Witchcraft and Its Transformations, c.1650-1750*. Il nous suffit de savoir que le discours du Capitaine avait pour objet d'appuyer la révocation de la loi anglaise de 1736 contre les poursuites de sorcellerie :

If (...) the House gives a Second Reading to this Bill today we shall be doing rather a remarkable thing. I do not speak as a Spiritualist, but in my view we shall be reaffirming an outlook and a point of view very necessary in an increasingly material age. In 1735 [*sic*] the Witchcraft Act brought to an end officially (...) the belief in the reality of witchcraft. Witchcraft had been practised from the very beginning of time; during the 16th and 17th centuries there was tremendous activity in England and on the Continent, but with the dawn of the 'age of reason,' so-called, belief in the reality of witchcraft faded... By 1735 the official view was that these powers no longer existed (...) and we have been committed to a sort of official scepticism ever since that day... [This bill will] reaffirm that we honestly admit that there are powers given to some people in the community which enable them to do things which, for 215 years we have not believed were physically possible⁸.

En évoquant ce discours, Bostridge tente et arrive à résumer les idées fausses qui colorent l'histoire

objects could be endowed with any sort of sacred power, and that human actions could have any supernatural effect. Religion was thus freed of 'superstitious' notions about the workings of the world and became a matter of internal conviction, enabling the rational human action characteristic of modernity." [mon emphase] "The Reformation, Popular Magic, and the 'Disenchantment of the World,'" *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 23, 1993, 475.

⁷Bien que Thomas laisse normalement une plus grande place à l'ambiguïté dans sa pensée sur le déclin de la magie à l'époque, le passage suivant indique bien la tendance généralisée à réduire le surnaturel à une absence devant les avancées des révolutions scientifiques et philosophiques : "The first of these was the series of intellectual changes which constituted the scientific and philosophical revolution of the seventeenth century. These changes had a decisive influence upon the thinking of the intellectual élite and in due course percolated down to influence the thought and behaviour of the people at large. The essence of the revolution was the triumph of the mechanical philosophy. It involved the rejection both of scholastic Aristotelianism and of the Neoplatonic theory which had temporarily threatened to take its place. With the collapse of the microcosm theory went the destruction of the whole intellectual basis of astrology, chiromancy, alchemy, physiognomy, astral magic and their associates. The notion that the universe was subject to immutable natural laws killed the concept of miracles, weakened the belief in the physical efficacy of prayer, and diminished faith in the possibility of direct divine inspiration. The Cartesian concept of matter relegated spirits, whether good or bad, to the purely mental world; conjuration ceased to be a meaningful ambition." *Religion and the Decline of Magic*, p. 643. Pour une critique concise de Thomas et des idées reçues à propos de la révolution scientifique dans le déclin du monde magique et surnaturel, voir le chapitre 19 dans Clark, *Thinking with Demons*, 294-310.

⁸Ian Bostridge, *Witchcraft and its Transformations, c. 1650-1750*, Oxford: Clarendon Press, 1997, 201.

des 17^e et 18^e siècles, c'est-à-dire celles qui présument la disparation soudaine des croyances à l'égard du surnaturel ainsi que le triomphe achevé de la conception scientifique et matérialiste du monde⁹.

Deux faits doivent alors être mis en lumière à propos des idées reçues. La première chose est que la ligne de partage entre la réalité et le surnaturel est mouvante comme le dit bien Marianne Closson : “Or les frontières de la rationalité, ou plutôt l'idée qu'on se fait à une époque donnée de la ligne de partage entre le réel et le surnaturel, sont soumises dans l'histoire à des déplacements (...).”¹⁰ Par conséquent, il est important de reconnaître que le processus de transformation d'un monde surnaturel à un monde matériel où les manifestations du surnaturel sont impossibles, imaginaires et irréelles s'inscrit lui-même dans l'histoire, à savoir celle des 17^e et 18^e siècles. La seconde chose est que ce processus de transformation est plus ambigu qu'on ne l'avait jadis pensé¹¹.

De toute évidence, il est clair à la fois que la crédulité à l'égard des manifestations du surnaturel n'a pas été universellement partagée et que l'incertitude a perduré pendant longtemps.

⁹Voici le but exact de Bostridge : “This book set out by questioning the cogency of notions according to which belief in the reality of witchcraft ‘faded’ in the wake of a nebulous ‘age of reason,’ some time around 1700. As an intellectual assumption about the genealogy of our own beliefs, this position runs very deep, as Lieutenant-Commander Thompson’s remark show. Once the assumption has been questioned, and we ask whether witchcraft might not have been a serious issue in 1700 and beyond, our whole perspective on this issue shifts radically.” *Ibidem*, 201-202.

¹⁰Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, p. 70.

¹¹Ce qui demande une certaine caution envers les prétentions des adhérents aux philosophies des Lumières à l'égard du triomphe de la science parmi les élites européennes : “Even so, this is not the whole story and, in certain respects, it is a misleading one. Exactly how and why decriminalization occurred remains to be considered, as does the relative importance in this process of legal, social, and intellectual influences. The relationship between modern intellectual and professional life and the world of the occult and the supernatural cannot be reduced to one of straightforward rejection in the name of ‘enlightenment’ and ‘progress.’ It was much more ambiguous and complementary, with Victorian supernaturalism in Britain as a prominent example. We should therefore beware of taking eighteenth- and nineteenth-century claims about the victory of science over magic and superstition at face value. Above all, the populations of Europe did not simply give up believing in witchcraft and magic, and acting on their beliefs, just because the laws against witches were removed from the statutes books.” Bengt Ankarloo & Stuart Clark, “Introduction,” *Witchcraft & Magic in Europe: The Eighteenth & Nineteenth Centuries*, B. Ankarloo & S. Clark, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, viii.

C'est probablement la position de Pierre Bayle dans sa *Réponse aux questions d'un provincial* (1703-7) qui représente le mieux l'incertitude qui persiste à l'époque : "Ajouter foi trop légèrement à tout ce qu'on raconte en ce genre, & rejetez absolument tout ce qu'on en dit, sont deux extrêmes également dangereux... Examiner & pesez les faits, avant que d'y accorder sa confiance, c'est le milieu qu'indique la raison."¹² Selon plusieurs spécialistes tels que Closson, Bostridge et Max Milner, c'est vraisemblablement cet entre-deux de la croyance qui caractérise la plus grande partie des attitudes de ceux et celles qui créent et accueillent les oeuvres de fiction à l'égard du surnaturel aux 17^e et 18^e siècles¹³.

En vérité, tout parle en faveur de l'idée d'un système en transformation plutôt qu'un rejet facile du surnaturel au 17^e siècle et, surtout, au 18^e siècle. Comme le fait valoir Bostridge, "The boundary between figurative and literal over the eighteenth century is broad and undulating,

¹²Cité dans Ian Bostridge, *Witchcraft & Its Transformations*, note 59, 224. D'après Bostridge, "Bayle's case is interesting not because he was committed to the prosecution of witchcraft (he was not), but because he was unable honestly and straightforwardly to reject the concept of witchcraft. One can say that this was so because Bayle was pragmatically avoiding danger, concealing his own more thoroughgoing scepticism (the self-censorship-cum-irony argument often deployed in modern discussions of late seventeenth-century religious beliefs), or because his own views were as cautious and anxious as his writing. In the end it hardly matters, since either interpretation places witchcraft belief more firmly within the bounds of Francophone orthodoxy around 1705 than anyone has previously recognized. Perhaps we can at least consider the idea that men like Bayle may have meant what they said, and that modern scepticism about such ideas as witchcraft did not emerge in one fell swoop." *Ibidem*, 223.

¹³Voir Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, 316, Ian Bostridge, *Witchcraft & Its Transformations*, p. 129 et Herbert Leventhal, *In the Shadow of the Enlightenment*, New York: New York University Press, 1976, 91-94. Toutefois, c'est Milner qui exprime le mieux les diverses positions ainsi que la place de la fiction dans le bouleversement des croyances envers le surnaturel à cette époque : "Entre les gens qui lisent, il sera bon, pour se faire une idée exacte de leur croyance, de distinguer plusieurs catégories. Si les uns rejettent résolument au rang des fables tout ce qui concerne le diable et ses interventions sur terre, si les autres s'efforcent de restaurer l'ancienne croyance dans sa vigueur (...) une troisième catégorie – la plus nombreuse – tente sincèrement quoique bien maladroitement parfois, de concilier les exigences de la foi avec celles, encore timides, de la critique. D'où une profusion de traités (...) qu'il ne faut pas interpréter (...) comme un témoignage pur et simple d'immobilisme dans les croyances. D'où également (...) la remise au jour, pour les besoins de l'une ou l'autre cause, de quantité d'histoires diaboliques foisonnantes de détails savoureux ou terribles et bien faites pour plaire, à une époque où le pittoresque, l'extravagance et le mystère reprennent leurs droits. Si, dans sa confrontation avec le mystère, la raison se taille des victoires faciles, le mystère garde, pour l'imagination des lecteurs, un prestige qui suffirait à expliquer la floraison de la littérature (...)." *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Beaudelaire, 1772-1861*, Tome I, Paris: Librairie José Corti, 1960, 32.

reflecting a system of belief in transformation rather than the easy determination that witchcraft had never existed.”¹⁴ En bref, il semble plus profitable de voir le surnaturel aux 17^e et 18^e siècles comme un lieu de contestation, de débat et de discussion dans le cadre d’une vision fragmentée du monde où l’on frise ou ondule la ligne de démarcation entre la crédulité, l’incertitude et le scepticisme, entre la possibilité et l’impossibilité, entre le sens littéral et le sens figuré et entre le réel et le fictif du surnaturel¹⁵.

LES CONDITIONS D’ESSOR DU JEU AVEC LE SURNATUREL : LA DYNAMIQUE DE TRANSFORMATION DU SURNATUREL PAR LA FICTION

La mise en question des cadres de pensée communément reçus a pour conséquence notable de nous permettre de mieux cerner la dimension de la fiction dans la transformation du surnaturel de la vision traditionnelle du monde à la vision moderne du monde. En effet, les oeuvres de fiction qui mettent en jeu le surnaturel prolifèrent au cours des 17^e et 18^e siècles d’une telle manière qu’ils rendent problématique tout le langage d’absence qui postule la disparition soudaine du surnaturel devant les avancées des révolutions philosophique et scientifique. Plusieurs spécialistes l’ont déjà remarqué. En un mot, à l’époque, le surnaturel n’a pas tant disparu qu’il a émigré dans le domaine de fiction qui, en retour, est éventuellement devenu le sien propre¹⁶. De plus, cette position du

¹⁴Ian Bostridge, *Witchcraft and Its Transformations*, 178.

¹⁵Quant à l’idée du surnaturel en tant que lieu de contestation, voir Ian Bostridge, *Witchcraft & Its Transformations*, 243. Sur le plan du surnaturel dans une vision fragmentée du monde, il dit plus spécifiquement que la sorcellerie et la démonologie ont éventuellement perdu leur qualité systématique, “leaving only fragments.” *Ibidem*, 178.

¹⁶Comme le constate Closson, “La puissance du nouvel imaginaire diabolique tient donc (...) à ces récits dont l’inquiétante horreur a marqué les esprits et les mémoires. On peut d’ailleurs constater que c’est cette part narrative de l’imaginaire démoniaque qui nous est restée et continue à être vivante dans notre culture, alors que les fondements intellectuels et théologiques qui le justifiaient ont en grande partie disparu.” *L’imaginaire démoniaque en France*, 274.

problème a l'avantage de révéler que les oeuvres de fiction participent elles-mêmes à la contestation, au débat et à la discussion à l'égard du surnaturel, voire même à la montée des attitudes ambiguës et du scepticisme.

Pour illustrer plus clairement l'idée du surnaturel comme lieu de contestation, de débat et de discussion, reprenons les propositions de Diane Purkiss au sujet des théâtres élisabéthain et jacobin au tournant du 17^e siècle en Angleterre qui ont connu trois vagues significatives de sorcières au même moment où des personnes en chair et en os étaient poursuivies et exécutées pour fait de sorcellerie : "Contextualising a play concerning witches means recognising its place in a contest of meanings, seeing it as taking sides in a series of overt and covert disputes. But it also means recognising the points at which drama seeks to or inadvertently succeeds in uncoupling itself from or transforming the discourses upon which it draws, including both elite and popular discourses."¹⁷ En analysant les pièces de théâtre telle que *MacBeth* (1606/1607) de Shakespeare qui mettent en jeu des sorcières dans cette perspective même, Purkiss propose que le théâtre a d'abord participé au développement d'un lien entre magie et théâtralité parmi les écrivains du début de la modernité et, puis, à la montée du scepticisme durant le 17^e siècle car "The more witches were represented on stage, the more sceptical the London populace grew."¹⁸

¹⁷Diane Purkiss, *The Witch in History*, London: Routledge, 1996, 180. Selon elle, "Surviving records indicate that prosecutions and conviction for witchcraft peaked under Elizabeth [1558/1603], began to decline under James [1603/1625], and declined still more sharply under Charles [1625-1649]. This pattern does not correlate at all with the treatment of witchcraft as a stage topic, even when the lost plays we know about are taken into account. Plays concerning witches were not especially popular until the 1597 boom. Then there is another, larger boom in 1611, and an even more short-term series of revivals around the Lancashire witch-case of 1633 (...)." *Ibidem*, 181.

¹⁸Diane Purkiss, *The Witch in History*, 181. À propos du lien entre magie et théâtralité, voir 182-189. À l'égard de la montée du scepticisme, Purkiss suggère que : "(...)you could even say that the stage contributes to acculturation, and it certainly contributes to the growth of the kind of scepticism that eventually ensures the end of the successful prosecution of the witch, though not the end of stories or beliefs." *Ibidem*, 283. Certes, son argument est plus nuancé : "Plays in which witches or witchcraft figure have a complex relationship with their already contested social and discursive pre-texts, and where that relationship demonstrates the agency of the theatre, there is commercial exploitation

En outre, l'idée selon laquelle un lien entre magie et théâtralité se développe parmi les écrivains du début de la modernité est pertinente puisqu'elle dévoile la part de fiction qui est déjà présente pendant la crise démoniaque. Dans un article sur ce sujet, Nicole Jacques-Chaquin retrace la part de fiction en rappelant premièrement le fait que le récit fictif ou l'évocation poétique sont invoqués comme témoignages juridiques par les démonologues¹⁹. Deuxièmement, elle examine deux auteurs qui ont joué un rôle considérable (bien que de façon opposée) dans le développement du lien entre sorcellerie et théâtralité et, en fin de compte, dans l'inscription de la sorcellerie du côté de la fable : Jean Wier, médecin protestant contestataire, qui écrit en 1563 *De Praestigiis daemonum et incantationibus veneficiis* avec une volonté de démystification et Pierre de Lancre, magistrat du Labourd, qui écrit en 1612 *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons (...)* avec une volonté d'édification²⁰.

Finalement, Jacques-Chaquin conclut en faisant un bon résumé de ses idées principales qui soulignent à la fois la dénonciation de l'ensemble de la mise en place de la croyance en la sorcellerie démoniaque comme fable par Wier et la valorisation esthétique de la théâtralité de la sorcellerie par De Lancre :

without great intellectual seriousness, and the transformation of belief into occasions for comic scepticism. If plays do not merely reflect but produce meaning, then the impact of witch-plays on early modern audiences was to widen the gap between popular and elite culture, and also between town and country, scepticism and belief, print culture and oral storytelling, educated and noneducated, civic and rustic, science and superstition, men and women. These distinctions were not (yet) social realities, but they were beginning to be manufactured discursively, and one of the functions of the witch in ideology is to help to fix the valuelessness of the negative term in each binarism. The actual growth of scepticism in the latter half of the seventeenth century may have had at least to do with the stage." *Ibidem*, 183.

¹⁹Nicole Jacques-Chaquin, "La fable sorcière, ou le labyrinthe des enchantements," *Littératures classiques*, No. 25, Automne 1995, 88. D'après Closson, le fait que tous les témoignages et toutes les histoires diaboliques étaient présentés, sans aucune vérification, comme preuves de l'existence du surnaturel démoniaque indique que les démonologues faisaient en quelque sorte de la littérature sans le savoir. *L'imaginaire démoniaque en France*, 60.

²⁰Voir Pierre Ronzeaud, "Préface," *Littératures classiques*, No. 25, Automne 1995, 15-16.

J'ai voulu montrer (...) que (...) deux des démonologues les plus célèbres avaient, à leur manière, contribué à ce basculement de la sorcellerie du côté de la mise en scène baroque. Jean Wier procédait par une analyse minutieuse des textes, des cas, des méthodes d'investigation utilisées dans les procédures judiciaires, par la critique des témoignages et la mise à distance de la tradition. Il offrait au lecteur un texte destiné, en exhibant le processus fictionnel à l'oeuvre dans la mise en place du mythe et le fonctionnement même de la répression de la sorcellerie, à dégager ce lecteur de la trouble fascination. Loin de dénoncer ce processus, De Lancre, au contraire, faisant exemplairement de son texte le modèle même de cette séduction : la fascination du spectacle évoqué, les beautés du style, l'évocation même des désirs et plaisirs des sorciers et sorcières, et l'élaboration de la figure du lecteur en amateur curieux y transformaient enfin l'écriture démonologique en écriture littéraire²¹.

Bien qu'il faut admettre que pendant la crise démoniaque le surnaturel avait un haut statut dans l'échelle du vrai en raison des preuves fournies par les condamnations pour sorcellerie et des attestations autoritaires par les jurisconsultes et par les théologiens, force est de reconnaître que le surnaturel est déjà lié de quelques façons au fictif à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du discours démonologique²².

²¹Nicole Jacques-Chaquin, "La fable sorcière," 96. Quant à Purkiss, elle repère un même genre de complicité entre le contestataire protestant Reginald Scot qui écrit en 1584 *Discoveries of Witchcraft* et les dramaturges des périodes élisabéthaine et jacobine : "This sceptical element became a leitmotif of witch-plays. It was an outcome of the relationship which grew up between dramatists interested in the supernatural and Scot's treatise. Even dramatists with quite different projects writing in different genres, even those writing on 'real-life' cases, consulted Reginald Scot. Even those writing explicitly to flatter James I, who was hardly Scot's greatest fan, continued to use his work. (...) Scot's book became one of those compendia of plots and metaphors which virtually generated a discourse of its own. It is significant that the first play to feature a witch in a major part was not written until after the publication of Scot's treatise, some three years after the beginning of the witch-panic at court. Scot's thesis that witches are all mad or tricksters must especially have suited the stage, since the notion of witchcraft as a form of theatre created an appealing overlap between drama and the witch. In a piece of self-fashioning which may also have been intended to refute Puritans keen to equate theatres with demon-worship, the dramatists collectively sought to construct the witch, a figure whose witchcraft was at least partially understandable as theatrical spectacle. This vision was offered to dramatists by Scot, and they seized it gratefully. Along with Scot's multiplicity of stories of cozenage and his constant repetition of the minutiae of popular superstition, however, dramatists began to absorb his scepticism." *The Witch in History*, 188-189.

²²D'après Closson, c'est d'ailleurs le lien entre sorcellerie et fiction à l'intérieur du discours démonologique qui prépare la voie aux récupérations du surnaturel sur le plan esthétique. "Si la sorcellerie n'est pas encore complètement devenue un objet purement littéraire – ou pour mieux dire fictionnel – force est de constater qu'elle en a pourtant déjà, à l'époque même où l'on brûlait les suppôts de Satan, pris le chemin. Elle était, semble-t-il perçue par beaucoup comme un produit de cette faculté de l'esprit qui ouvre la porte à toutes les extravagances : l'imagination. Il n'est donc guère étonnant qu'on se soit alors amusé à identifier littérature et sorcellerie comme deux expressions de la folie humaine." *L'imaginaire démoniaque en France*, 377. Voir aussi 60, 265. Il convient de signaler que ce lien entre surnaturel et fiction n'existait pas seulement dans la pensée de ceux et celles qui sont éduqués et qui proviennent des couches supérieures de la société. En effet, lorsqu'on parcourt l'étude de Thomas (qui remarque un manque de considération envers "the evidence of scepticism among humbler members of the population"), on constate que l'opinion

Malgré le fait que l'on peut repérer un lien entre surnaturel et fiction pendant la crise démoniaque et, donc, le temps des bûchers, c'est à partir des 17^e et 18^e siècles qu'il ne cesse d'être renforcé avec la multiplication d'oeuvres de fiction à l'égard du surnaturel, à savoir les histoires extraordinaires dans la littérature de colportage, le théâtre baroque, les contes de fées littéraires, les mascarades, les "pièces à diables", les fantasmagories et les romans noirs. Se pose alors la question de savoir si le surnaturel n'est pas dans le processus de devenir une fiction, au lieu de devenir une absence. En méditant sur cette effervescence du surnaturel dans le domaine de la fiction, Pierre Ronzeaud avance une idée qui s'avère très fructueuse pour notre sujet, à savoir celle d'une dynamique de transformation du surnaturel par le biais de la fiction :

Ce double regard, sur les textes du temps et sur les études actuelles, m'a semblé faire apparaître, par-delà le décalage entre l'objet littéraire et les faits de société, des points de recoupement, voire de convergence, laissant supposer l'existence d'un mouvement d'éradication de certaines formes anciennes d'irrationalité, ou plutôt d'une dynamique de transformation de celles-ci par rejet hors du champ réel et par réapparition dans le champ de fiction²³.

D'après Ronzeaud, il ne faut surtout pas voir cette dynamique de transformation des "irrationalités" – ou, dans ce cas-ci, du surnaturel – par la fiction d'une façon rigide ou systématique²⁴. Au contraire,

selon laquelle le surnaturel et ses succédanés ne sont que des fables est déjà présente et est rapportée plusieurs fois par divers types d'écrivains. Par exemple, Thomas rapporte qu'en 1677 Richard Saunders déplore le fait que les communs perçoivent les prédictions astrologiques comme des fables. *Religion & the Decline of Magic*, 167, 356. Et, en 1768, le méthodiste John Wesley regrette que "The English in general... have given up all accounts of witches and apparitions, as mere old wives' fables. I am sorry for it...[because]...the giving up [of] witchcraft is, in effect, giving up the Bible." Wesley cité dans Robert F. Geary, *The Supernatural in Gothic Fiction*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992, 20.

²³Pierre Ronzeaud, "Préface," *Littératures classiques*, 6.

²⁴Plus précisément, "En effet, au XVII^e siècle perdurent, se croisent et se fécondent (par innutrition comme par opposition) des formes rationnelles et irrationnelles de mentalité héritées du passé, tandis qu'apparaissent, s'engendrent (par imitation comme par négation) des formes modernes de raison et de déraison liées aux nouvelles positions épistémologiques. La leçon globale qui ressort de l'ensemble des articles est bien celle de l'ambivalence des modes de connaissance et de l'ambiguïté des modes d'expression, qui relèvent toutes deux d'une variation des phénomènes selon les domaines, les moments, les personnes, les postures de création ou de réception." Pierre Ronzeaud, "Préface," 28.

il est avant tout nécessaire de reconnaître l’ambiguïté des attitudes à l’égard du surnaturel et, par là même, l’ambivalence des récupérations du surnaturel dans le domaine de la fiction.

Il est d’autant plus intéressant de remettre cette dynamique de transformation du surnaturel par la fiction dans le contexte de la vision fragmentée du monde qui caractérise les 17^e et 18^e siècles. Désuni de la vision traditionnelle du monde, le surnaturel glisse vers le domaine de la fiction. C’est entre autres l’opinion de Roy Porter :

However scorned and spurned during the age of reason, the demonic and the magical did not so much disappear from polite culture as change their face and place. Once disclaimed and tamed, they became available for cultural repackaging, notably in the domains of literature and the arts which were themselves enjoying phenomenal growth²⁵.

De même que le surnaturel glisse vers la fiction, de même, la montée de la culture de l’écrit et de la culture commerciale rendent possible la multiplication des oeuvres et des activités culturelles qui mettent en jeu le surnaturel.

Sur cette question, Porter suggère pertinemment que la montée des cultures de l’écrit et du commerce offrent une vision alternative à celle des idées reçues qui prétendent que les révolutions scientifiques et philosophiques se sont diffusées – d’une manière hégémonique – du haut en bas de l’échelle de la société pour faire disparaître positivement les croyances au surnaturel. Selon lui, il est plus probable que la culture commerciale ait joué un rôle déterminant dans la “marginalisation” du surnaturel :

Better communications, the mushrooming of the newspaper press, of journals, magazines and other kinds of light-reading as well as educational and instructional books; the refurbishment of cities as

²⁵Roy Porter, “Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought,” 245. C’est également l’opinion de Robert F. Geary : “The place of the supernatural within a providential context was not, however, completely stable, as is shown by a look at the more visionary poetry appearing about the middle of the eighteenth century and often seen as one of the literary harbingers of Gothic fiction. In a way analogous to what would happen in the Gothic novel, that ‘marvelous’ or supernatural element was already exhibiting signs of moving out of a traditional religious framework to become cultivated for the numinous sensation itself.” *The Supernatural in Gothic Fiction*, 16.

leisure centres, decked out with coffee-houses, taverns, assembly rooms, comfortable churches, theatres and other sites of public resort; and the rise of writers, journalists, educators, lecturers and similar cultural entrepreneurs and service occupations – all such developments made it easier for provincials and country folks to grow quite *au fait* with smart metropolitan culture and for a growing segment of the nation to tune in to its fashionable channels. The growing prominence of information media and commercial culture within a flourishing exchange economy may have done far more for the marginalization of witchcraft and its kin in the more advanced regions of Europe than any direct political, legal or ecclesiastical action, dictated by throne or altar²⁶.

Tout bien considéré, les avantages de cette vision alternative de la montée de la culture de l'écrit et de la culture commerciale l'emportent sur les inconvénients des idées reçues puisqu'elle permet de reconnaître la participation d'un grand public, c'est-à-dire à la fois ceux qui créent, qui transmettent, qui recueillent et qui accueillent les histoires à propos du surnaturel, à la dynamique de transformation du surnaturel de la réalité à la fiction.

LES CONDITIONS D'IMPACT : LES APAISEMENTS ET LES AMBIVALENCES DU PASSAGE DU SURNATUREL DE LA RÉALITÉ À LA FICTION

Aussitôt que le surnaturel se déplace de la réalité à la fiction, un autre genre d'expérience devient facilement disponible. Cette dernière se rapporte au fait que le surnaturel devient par surcroît un spectacle où la volonté d'exciter la curiosité et de frapper l'imagination prévalent sur le souci de

²⁶Roy Porter, "Witchcraft & Magic in Enlightenment, Romantic & Liberal Thought," 243. Quoiqu'il parle ici surtout de l'Angleterre, Closson insiste aussi sur l'envergure de la montée de la culture de l'écrit en France et sur la participation active du peuple dans le nouveau moyen de communication : "Que *Le Mercure français*, dont la parution régulière commence en 1611, participe à la diffusion massive de l'information en particulier des événements relevant du surnaturel ; ceux-ci suscitent en général quelques commentaires qui sans jamais mettre en doute l'existence du fait s'interrogent sur sa signification et sur les diverses interprétations qu'on peut en faire. Mais ces gros volumes (...) ne sont pas le seul ancêtre du journalisme ; depuis le début du 16^e siècle, l'information circule sous forme de feuilles volantes ou de petits livrets vendus par les colporteurs. (...) Pamphlets, chansons, almanachs, dernières nouvelles, estampes pieuses et vies des saints sont achetés par un public varié (...). Nathalie Z. Davis estime que ce phénomène 'renforça la vie culturelle du menu peuple plutôt qu'elle ne l'affaiblit, en accroissant tout à la fois le réalisme et la richesse de ses rêves, en développant sa conscience de soi, et aussi sa capacité à se critiquer ou à critiquer les autres. Cela vient qu'il en fut pas le récepteur passif (ni le bénéficiaire passif, ni la victime passive) d'un nouveau moyen de communication. Mais qu'il fut au contraire un actif usager, se faisant interprète des livres lus ou entendus'." *L'imaginaire démoniaque*, 47.

proposer des règles sûres pour discerner le vrai du faux²⁷. Comme le propose E. J. Clery,

Freed from the service of doctrinal proof, the ghost was to be caught up in the machine of economy; it was available to be processed, reproduced, packaged, marketed and circulated by the engines of cultural production. All spirits, whether spuriously real or genuinely fictional, will from this time be levelled to the status of spectacle. The supernatural, deregulated, was going laissez-faire²⁸.

Mise entre parenthèse, la problématique de la vérité à propos du surnaturel se déplace face à ce que Clery nomme le “surnaturel esthétique”, “which hedonistically accepts the marvellous as a spectacle like any other, as a fiction with an immanent, self-sufficient standard of believability.”²⁹ De cette façon, le domaine de la fiction, où tout est possible, devient alors le lieu privilégié du surnaturel qui continue à susciter l’attention d’un grand public au sein duquel on peut encore entrevoir, à l’instar de Milner, une curiosité amusée, un goût inavoué, mi-sceptique, mi-crédule pour celui-ci³⁰.

²⁷Voir Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, 204.

²⁸E. J. Clery, “Laying the Ground for Gothic,” *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*, V. Tindler-Villani & P. Davidson, eds., Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1995, 66.

²⁹E. J. Clery, “Laying the Ground for the Gothic,” 72. De plus, elle propose une idée à laquelle nous reviendrons, à savoir que le surnaturel esthétique laisse tomber la problématique de vérité à l’égard du surnaturel : “[D]ivisions of rank within the audience are no longer meaningful. The spectacle guarantees democracy at the level of epistemology: the élite are not expected to ‘know better.’ All are cultural consumers drawn together by a common appetite for novelty and the marvellous.” *Ibidem*, 73. Pourtant, il est probable que cette “démocratie” reste justement là, au niveau épistémologique, puisque d’autres manoeuvres à l’égard du surnaturel tentent de ridiculiser ceux et celles qui y croient en les renvoyant aux rangs des “superstitieux” ou des “fous” ou ils/elles confondent délibérément les répertoires enfantin et populaire.

³⁰Voir Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, 52. Quant à cette incertitude et à cette curiosité à l’égard du surnaturel au 18^e siècle, “L’intérêt dont bénéficient tout au long du 18^e siècle le monde occulte et (...) infernal n’a pas été seulement le fait d’un public frivole et dégoûté de la plate réalité pour en avoir épuisé le suc par l’analyse intellectuelle et par l’expérience sensible. Une confuse inquiétude métaphysique, un désir encore inconscient d’échapper aux limites de la connaissance au moment même où l’intelligence s’attache à les définir de la manière la plus rigoureuse, une certaine soif de vertige et d’absolu qui survient à l’extinction de la foi religieuse se font jour, ça et là (...). Même dépouillée de sa mise en scène romantique, l’évolution d’un Cazotte de la fantaisie au mysticisme porte témoignage dans ce sens. Mais il faut se garder d’étendre cette interprétation à tout le merveilleux et à tout le siècle.(...) Ce qui a pu donner le change, et ce qui nous paraît infiniment plus important, c’est l’insatiable curiosité avec laquelle l’homme de ce siècle se porte jusqu’aux limites du connaissable et du possible. (...) Qu’on cherche à les expliquer, à en démontrer l’absurdité, qu’on s’en amuse ou bien qu’on les interroge et qu’on tente de les déchiffrer comme les signes d’un langage inconnu, ces chimères sont là, et elles passent insensiblement de l’univers des terreurs ancestrales à celui de l’expression artistique, qui est toujours un univers de libération et de lumière.” *Ibidem*, pp. 204-205.

En ce qui a trait au “surnaturel esthétique”, il est également important de discerner deux modes sur lesquels le surnaturel s’élabore : le mode comique et le mode horrifique. À partir de la seconde moitié du 17^e siècle, il devient d’usage de prendre les croyances au surnaturel et, surtout, au surnaturel démoniaque avec distance ou légèreté. Comme le rapporte Closson, “Madame de Sévigné n’écrivait-elle pas tranquillement en 1671, lors d’un de ses séjours aux Rochers : ‘On est réduit à me conter des sorcelleries pour m’amuser’.”³¹ Ce genre d’amusement n’est pas sans intérêt. En effet, au cours du 18^e siècle, il devient même à la mode de rire des histoires à l’égard des manifestations surnaturelles dans les cercles cultivés qui adoptent les idées modernes selon lesquelles le surnaturel est impossible, imaginaire et irréel³². Comme l’a montré Porter,

Amidst diverse contexts and in different ways educated opinion and government authorities in various European nations thus turned away from the acceptance of witchcraft, magic and the supernatural: such phenomena were no longer compatible with the self-image as modernizers that enlightened elites and rulers embraced. (...) [I]t was sometimes necessary to take legal steps. It was generally preferable, however, to define the phenomena as figments of the imagination, as throwbacks or as objects of ridicule, and thereby define or laugh them out of existence³³.

De même, Robert Muchembled suggère que le rire a peut-être été plus efficace à ouvrir la place au doute que les discussions érudites³⁴. Le rire a donc contribué à divers titres à la distance entre les cultures des élites et du peuple et à la transformation du surnaturel de la réalité à la fiction.

³¹Marianne Closson, *L’imaginaire démoniaque en France*, 472.

³²Quant à la mode de rire des histoires surnaturelles, Ankarloo et Clark affirment que : “In the new knowledge systems of the period the sorts of things previously ascribed to witches and devils became impossible in nature, improbable and superstitious (...), and better explained in terms of medical and other pathologies. (...) The whole mental world associated with the witch trials was thus discredited and attempts were made to suppress it; more devastating still, it was fictionalized and ridiculed. It became *à la mode* in the eighteenth century to tell witchcraft stories only to laugh at them. The pace and timing of disenchantment was different in the various fields of intellectual life – and different again (...) from that in jurisprudence and legal practice. But it was proposed on a widespread scale.” “Introduction,” x.

³³Roy Porter, “Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought,” 218.

³⁴Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e -XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, 227.

Deux exemples suffiront pour montrer de quelles façons le surnaturel devient d'abord un amusement et, ensuite, un appui à la dynamique de transformation qui l'inscrit de plus en plus du côté de la fable. Tout d'abord, il y a la mode des contes de fées qui connaissent approximativement trois vagues à l'époque que nous étudions : celle des salons littéraires entre 1690 et 1703, celle des contes orientaux entre 1704 et 1720 et celle des contes conventionnels qui sont destinés à la parodie ou aux enfants entre 1721-1789³⁵. Cette mode des contes de fées a son origine dans les salons littéraires où on s'amuse à un jeu d'esprit où "il s'agit d'arriver à une perfection dans un genre fixe, dont les règles sont précisées à l'avance."³⁶ Ce jeu salonnier, courant dès 1670, donne naissance dans les années 1690 aux contes de fées littéraires qui sont surtout destinés à faire plaisir aux adultes³⁷.

Par contre, au cours du 18^e siècle, les contes de fées sont davantage destinés aux enfants. Bien sûr, ce tournant vers une littérature pour la jeunesse, voire vers un jeu éducatif, va de pair avec

³⁵Jack Zipes, "Introduction: The Rise of the French Fairy Tale and the Decline of France," *Beauties, Beasts and Enchantment: Classics French Fairy Tales*, J. Zipes, ed., New York: New American Library, 1989, 5.

³⁶Marc Sorlano, *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*, Paris: Gallimard, 1968, 259.

³⁷Bien qu'on est accoutumé à penser immédiatement à Charles Perrault et son recueil le plus célèbre, soit les *Contes de ma mère l'Oye* (1697), il faut préciser que les femmes aristocratiques ont le monopole des contes de fées littéraires durant la première vague puisqu'elles publient 74 des 114 récits écrits entre 1690 et 1715. Il convient de signaler que, pareillement au "surnaturel esthétique", lorsque le surnaturel se trouve dans les contes de fées, il se rapporte au merveilleux et il ne touche pas à la problématique de la vérité à l'égard du surnaturel. Voir Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, 63. Du reste, les premiers contes de fées littéraires sont intéressants car ils donnent expression à différentes manœuvres à l'égard du surnaturel. Par exemple, chez Perrault, il est avant tout question d'une ironie à son égard : "His ironic sense of humor allowed him to distance himself from the magical world, to poke fun at certain incidents, especially in the verse morals, and yet, he could still plead a case for civilized behavior: he took these stories seriously as examples of modern literature in his debate about *les Anciens et les Modernes* with Boileau. In this respect he also took care to provide a blend of bourgeois-aristocratic standards to demonstrate how modern fairy tales could be used for morally and ideologically acceptable purposes." Jack Zipes, *Fairy Tales & the Art of Subversion*, New York: Routledge, 1991, 27. Chez Marie-Catherine d'Aulnoy, on trouve au contraire une appréciation du surnaturel puisqu'il lui permet de réagir contre la montée contemporaine du rationalisme. C'est ce que propose Patricia Hannon dans son analyse du conte "Le Prince Marcassin" (1698) : "[It] cares little for scientific rationalism (...) The fairies assure the astonished hero, who doubts that 'seeing is believing,' that 'il est indubitable que l'on doit suspendre son jugement sur bien des choses, & penser qu'il peut entrer quelque chose de Féerie dans ce qui nous paroît de plus certain.' Undermining rational certainties grounded in the perspective of a subject, the fairies view the world through a prism at odds with the new discourse of scientific objectivity. Fairy-tale writing (...) is poised to undermine the era's new faith in rationality with a dose of magic." Patricia Hannon, *Fabulous Identities*, Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1998, 93-94.

de nouvelles attitudes envers les enfants et avec une nouvelle volonté parentale de prendre leur éducation en charge³⁸. En considérant le fait que, dès l'enfance, on rencontre de plus en plus le surnaturel dans les livres qui racontent des merveilles plutôt que dans la réalité, on est en droit de supposer que le tournant des contes de fées vers le répertoire enfantin appuie – de façon palpable – la dynamique de transformation du surnaturel de la réalité à la fiction.

Ensuite, il y a les mascarades. Les mascarades montrent exemplairement la manière dont les cercles cultivés jouent avec et se jouent des croyances au surnaturel sur le mode comique. Avec des costumes de démons et de sorcières, ceux et celles qui vont à la mascarade entretiennent certainement une relation de distance avec le surnaturel – ce qui permet d'ailleurs le déploiement du jeu avec le surnaturel – et avec la culture populaire. C'est en outre par le biais des mascarades que le stéréotype de la sorcière s'est fixée à l'image d'une femme plébéienne de la fin du 17^e siècle (avec ses rides, son chapeau pointu, sa robe noire et son balai) que les contes de fées continuent de réitérer à ce jour³⁹. Fixée de cette façon à une image stéréotypée, la sorcière devient infailliblement une fiction qui est là uniquement pour amuser (ainsi que pour instruire et discipliner) les petits et les grands.

³⁸En analysant la bibliothèque de Jean Ranson, un marchand de La Rochelle, dans les années 1770, Robert Darnton note l'importance de ce tournant : "Ranson's approach to fatherhood explains the importance of the pedagogical and children's literature in his orders with the STN [Société Typographique de Neuchâtel]. Those books represented a new attitude toward children and a new desire to oversee their education on the part of parents. (...) Ranson's favorite authors (...) wrote for the children themselves and did so not merely to amuse them but to develop their virtue." *The Great Cat Massacre & Other Episodes in French Cultural History*, New York: Basic Books, 1984, 240-241.

³⁹À l'égard de la contribution de la mascarade au stéréotype de la vieille vilaine sorcière : "In these prints the witch is identified by her steeple hat, point-apron, broomstick, and cat: a fossilized image of the plebeian country woman of the late seventeenth century, and a stereotype which has persisted into the children's books of the late twentieth century. (...) This immediately identifiable stereotype was a development of the eighteenth century. For the two centuries of active, legitimate witch persecution, the witch was generally portrayed as a woman of plebeian origin, with no particular attributes beyond the occasional animal familiar. This was not an image which could be read if it was standing on its own, without accompanying text. Only in the course of the eighteenth century, after the supply of real victims had dried up, did the image of the witch become fixed as its last incarnation: as a plebeian woman of the late seventeenth century, in an appropriate and easily identifiable costume. This was the costume that was popular at masquerades through much of the eighteenth century; and it might be said that it was at the masquerade that the image of the witch was first really fixed." Ian Bostridge, *Witchcraft and Its Transformations*, 170-171.

Toutefois, au 18^e siècle, le surnaturel ne fait pas seulement rire. Plusieurs personnes jouent volontiers au jeu du surnaturel sur le mode horrifique par l'entremise des oeuvres de fiction tels que le roman noir (apparu dès 1764 avec *The Castle of Otranto* de Horace Walpole) où il est souvent question de l'intrusion d'événements extraordinaires dans la vie quotidienne et les spectacles aux lumières que les avances scientifiques rendent possible comme, par exemple, la fantasmagorie (apparue dès 1798 avec le fantascopie d'Étienne-Gaspard Robertson), à savoir "l'art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique."⁴⁰ Ces intrusions du surnaturel dans la vie quotidienne font sûrement peur car elles rendent plus incertaines les idées reçues à propos de la ligne de démarcation entre le possible et l'impossible⁴¹. Mais, elles font peur à la manière du sublime développé par Edmund Burke dans *On the Sublime and the Beautiful* (1757) : il s'agit d'une terreur dont on prend plaisir à distance et en sécurité soit dans son salon soit dans un cabinet de physique⁴².

En somme, à l'époque des Lumières, le surnaturel est dès lors appelé à un rôle qu'il n'avait jamais auparavant comme l'explique clairement Milner :

Mais une fois annexée au domaine de l'imaginaire, la représentation du diable va exercer une emprise et une séduction qu'elle ne pouvait pas avoir lorsqu'elle était l'objet d'une croyance et d'une crainte véritablement religieuses. D'abord introduite dans des fictions satiriques ou allégoriques qui la dépouillent de tout sérieux, elle bénéficie, à la fin du siècle, d'un certain nombre de tendances qui donnent au surnaturel, dans l'oeuvre d'art, un rôle qu'il n'avait jamais joué. Les produits les plus bizarres et les plus effrayants de l'imagination (...) deviennent alors des moyens d'accès privilégiés dans un monde de sentiments et d'émotions que la littérature tend de plus en plus consciemment à produire. À l'expérience vécue commence à se superposer ou à se substituer l'expérience littéraire, dont l'importance dans notre civilisation n'a pas cessé de grandir jusqu'à nos jours. Une large fraction du public demande à être bouleversée, violée dans ses réactions intimes, arrachée à ses manières communes de sentir et de vivre. Soit directement, soit par l'intermédiaire de personnages

⁴⁰Voir Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1982, 9.

⁴¹Voir Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, 515.

⁴²Voir Roy Porter, "Witchcraft & Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," 248.

ou d'événements qui empruntent à l'enfer quelques reflets de sa sombre splendeur, le diable contribue à la composition de ces breuvages violents⁴³.

Que ce soit à travers des histoires extraordinaires dans la littérature de colportage, de la fantasmagorie, des "pièces à diables" ou des roman noirs, le surnaturel à la fin du 18^e siècle joue donc un nouveau rôle : celui de satisfaire la curiosité du public à son égard et celui de combler le vide laissé par le "désenchantement du monde" – non pas en le supplantant par d'autres croyances ou par des certitudes scientifiques – mais en ouvrant un espace où tout redevient possible et où le mystère reprend son droit⁴⁴.

Dans *Une histoire du diable, XIX^e-XX^e siècle*, Muchembled propose que la reprise ludique du surnaturel, dans ses modes comique et horrifique, a joué un rôle supplémentaire, celui d'apaiser les peurs à l'égard du surnaturel. Aux côtés de la philosophie des Lumières, du scepticisme, de la science et de la médecine, il avance d'une part que la reprise ludique du surnaturel a effectivement aidé à faire basculer le surnaturel de la réalité à la fiction. D'autre part, il soutient qu'elle a aidé à transformer la peur religieuse du Diable à une esthétique du frisson. Transformées en objet esthétique, les croyances et les peurs du Diable n'aboutissent plus sur une peur comme au temps passé. Elles s'achèvent plutôt par un jeu avec le Diable dans lequel le plaisir domine généralement les peurs envers les êtres et les pouvoirs surnaturels suscitées par les diverses formes des cultures

⁴³Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, 205-206.

⁴⁴À ce propos, Milner reprend les commentaires de Sébastien Mercier, un enthousiaste de Robertson en rendant compte de cette idée intéressante : "La fantasmagorie permet ainsi à celui qui s'abandonne à ses prestiges de combler le vide que laisse dans le monde la disparition des croyances traditionnelles, non pas en les remplaçant par d'autres croyances – et moins encore par des certitudes scientifiques – mais en ouvrant un espace que Mercier compare très explicitement à celui du rêve : 'J'aime mieux voir l'enfer que la destruction totale. Les démons m'épouvantent moins que la muette horreur de l'abîme. Un autre monde est chez Robertson. Il y est, ainsi qu'il est rêvé chaque nuit. (...) C'est dans le songe que nous vivons, c'est là que notre âme jouit de toute son autorité sur la nature.'" *La Fantasmagorie*, 20.

artistique et commerciale⁴⁵. Sans jamais bannir totalement le frisson hérité de l'univers des croyances, affirme Muchembled, l'imaginaire ludique du surnaturel tend à banaliser la peur à son égard en rendant divertissant ce qui auparavant était sérieux, en rendant rassurant ce qui était avant cela effrayant et en rendant plaisant ce qui était naguère pénible⁴⁶. De cette manière, la reprise ludique du surnaturel a sans doute joué un rôle thérapeutique et apaisant puisque le détour par la fiction a pu permettre aux gens de se faire leur propre idée et sentiment sur lui sans être contraint de prendre publiquement position dans les polémiques qui faisaient rage à l'époque.

Assurément, le passage ou le glissement du surnaturel de la réalité à la fiction a lui-même été un lieu de contestation, de débat et de discussion. Pour ceux et celles qui veulent retenir la place centrale de la religion, la "fictionalisation" du surnaturel n'est pas sans danger. Dans son *Art poétique* (1671), Nicolas Boileau-Despréaux ne dénonçait-il pas la coutume d'inclure Dieu, le diable, les anges, les démons et les saints dans la littérature en raison du fait qu'elle les réduit purement à des figures mythiques, comme la littérature ancienne avait par ailleurs fait à ses dieux païens ?⁴⁷ Pour ceux et celles qui veulent prévenir le fanatisme et la corruption de la raison, la "fictionalisation" du

⁴⁵Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e -XX^e siècle*, 300.

⁴⁶Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e -XX^e siècle*, 263.

⁴⁷Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Ithaca: Cornell University Press, 1986, note 14, 91-92. En outre, Jeffrey N. Cox remarque un même type de contestation à propos du théâtre gothique en Angleterre à la fin du 18^e siècle : "Supernatural presences posed a particular problem, for if they were explained away, one could ask whether similar explanations might be found for the supernatural aspects of religion itself. If the ghostly, the demonic, and the uncanny were left to stand unchallenged, however, it might seem as if there were supernatural forces uncontained by the providential vision of traditional religion (...) The government's censor and censorious critics were therefore quick to criticize any play that dared dramatize the supernatural. We can see the increasing impact of such restraints when Boaden (...) came to stage Lewis's *The Monk*: he eliminated all of Lewis's macabre and demonic machinery and thus considerably weakened his play. Ironically, he still did not evade religious controversy. (...) Simply seeing a man of religion or the trappings of religious institutions on stage was enough to disturb the audience. It is as if there were a concern that the staginess of the theatre would wear off on the performances of religious practice and thus compromise their power." "English Gothic Theatre," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, J. E. Hogle, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 132-133.

surnaturel doit également être contestée. Par exemple, dans son *A Historical Essay Concerning Witchcraft* (1718), Francis Hutchinson a maintenu qu'il fallait absolument combattre les croyances au surnaturel qui sont propagées par les histoires extraordinaires dans la littérature de colportage à travers les villes et les campagnes et qui, en route, contaminent les esprits de la jeune génération⁴⁸.

Pour d'autres qui apprécient les oeuvres de fiction qui mettent en jeu le surnaturel sur le mode comique ou sur le mode horrifique, la "fictionalisation" du surnaturel est loin d'être menaçante. Sur ce plan, dans sa *Néologie* (1801), Sébastien Mercier en effet s'étonnait devant le pouvoir mystificateur de la fantasmagorie :

Ces fantômes créées à volonté, et mouvants, ces fausses apparences amusent le vulgaire, et font rêver le philosophe. Qu'est-ce que le spectre du miroir, ou dans le miroir ? Existe-t-il, n'existe-t-il pas ? Quelle prodigieuse ténuité de rayons colorés ! Quel étonnant intermédiaire entre la matière que nous palpons, et l'esprit que nous ne touchons pas ! O spectre ! O figurabilité ! Qui, quoi es-tu ?⁴⁹

Qu'est-ce que ces positions divergentes ont en commun ? Elles partagent le fait que le surnaturel correspond d'une façon incontournable à la fiction.

Au reste, il est net que le passage du surnaturel de la réalité à la fiction au cours des 17^e et 18^e siècles est multiforme et ambigu de plusieurs manières : d'abord, dans la diversité des oeuvres fictives – du théâtre, aux contes de fées, aux mascarades, aux fantasmagories, aux romans noirs – qui mettent en jeu (et qui permettent de jouer avec) le surnaturel et ses succédanés ; puis, dans

⁴⁸“Witch-lore continued to infect the minds of the populace. Books about witchcraft are ‘read with great Eagerness,’ in ‘Tradesmen’s Shops, and Farmer’s Houses.’ Such vulgar narratives are continually leavening the Minds of the Youth.’ Given the ‘sore Evils these Notions bring where they prevail,’ Hutchinson is clear that they must be ‘combated, oppos’d, and kept down’.” Cité dans Ian Bostridge, *Witchcraft and Its Transformations*, 152. Dans “Of Miracles” (1875) David Hume signale d'une même façon que les récits merveilleux séduisent et corrompent facilement la faculté de la raison : “The passion of surprize or wonder, arising from miracles, being an agreeable emotion, gives a sensible tendency towards the belief of those events, from which it is derived. And this goes far, that even those who cannot enjoy this pleasure immediately, nor can believe these miraculous events, of which they are informed, yet love to partake of the satisfaction at the second-hand and by rebound, and place a pride and delight in exciting the admiration of others.” E. J. Clery, “Laying the Ground for the Gothic,” 70.

⁴⁹Cité dans Max Milner, *La Fantasmagorie*, note 17, 20.

l'ambiguïté des attitudes à l'égard du surnaturel réel comme l'indique bien l'entre-deux de la croyance de Pierre Bayle ; puis, dans l'ambivalence des récupérations esthétiques du surnaturel – qui peuvent soit dénoncer le statut fictif du surnaturel comme chez Wier, soit collaborer à la fascination du surnaturel réel comme chez De Lancre ; et, enfin, dans les réceptions variées – ainsi que celles de Boileau, de Hutchinson et de Mercier – du surnaturel fictif.

De quelque côté qu'on envisage le problème des transformations que subit le surnaturel en devenant fiction, tout parle en faveur d'une dynamique de transformation – ni rigide ni systématique, ni sans contestation ni sans support – du surnaturel par rejet hors du champ réel et par réapparition dans le champ de fiction dans le contexte spécifique des 17^e et 18^e siècles, à savoir celui de la vision fragmentée du monde qui rend possible le glissement du surnaturel de la réalité à la fiction et celui de la montée des cultures de l'écrit et du commerce qui permettent à la fois la multiplication des oeuvres de fiction à l'égard du surnaturel et, par voie de conséquence, la prolifération de jeux soit comiques, éducatifs ou horribles avec lui et la participation d'un grand public à l'inscription du surnaturel du côté de la fable. Ainsi donc, est-il possible, dans ces conditions mêmes, de voir émerger et proliférer un jeu de désenchantement avec le surnaturel dont les retombées à la fois apaisantes et ambivalentes se font encore ressentir à ce jour, comme nous le verrons bientôt, de part et d'autre de l'Atlantique.

**PARTIE II : LE CADRE CULTUREL –
LA TRAJECTOIRE OSCILLANTE DU SURNATUREL
ENTRE LE JEU, LA PEUR ET LA CURIOSITÉ FASCINÉE EN AMÉRIQUE**

**CHAPITRE 2 :
La spécificité culturelle et religieuse de l'Amérique –
La persistance d'une forme angoissée du surnaturel**

Dans cette Partie II, nous tentons de saisir le phénomène de la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel de manière plus ancrée dans le tissu religieux, culturel et social des États-Unis. Au deuxième chapitre, nous étalons tout d'abord la dimension historique du deuxième grand axe d'interprétation en examinant l'idée selon laquelle il persiste depuis le début des colonies d'Amérique une ambivalence profonde à l'égard du surnaturel. Au troisième chapitre, nous tournons ensuite notre attention vers le troisième grand axe d'interprétation qui situe le phénomène en question dans le cadre de l'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel dans la religion, la culture et la société américaines contemporaines. Malgré le fait que ces axes d'interprétation soient essentiellement différents, il existe manifestement un point de recoupement entre eux : ils mettent l'accent sur le fait que l'intérêt, la croyance et la peur du surnaturel sont encore vivaces aujourd'hui. De cette manière, ils partagent pour des raisons différentes un rapport oblique à l'idée commune selon laquelle les Américains ont pour longtemps vécu dans un monde moderne, sécularisé, scientifique et technologique dénué de toute trace du surnaturel.

SUR LES TRACES DE LA SPÉCIFICITÉ CULTURELLE ET RELIGIEUSE DE L'AMÉRIQUE : L'EMPREINTE PROTESTANTE

Au cours de nos recherches, nous avons constaté que nous sommes souvent contraints à faire un choix entre la disparition d'une part et la persistance d'autre part de l'intérêt, de la croyance et

de la peur du surnaturel. Pour donner un exemple, considérons un commentaire de M. Keith Booker qui a récemment fait une étude sur le sujet intitulé *Red, White, and Spooked: The Supernatural in American Culture*. Selon Booker, la plupart des Américains ne peuvent plus aujourd’hui avoir réellement peur du Mal surnaturel, malgré le fait qu’il apparaît incessamment dans la culture populaire et malgré les résultats de nombreux sondages qui témoignent d’un haut niveau de croyance au surnaturel. Il prétend qu’à la fin du 20^e siècle, “most Americans could no longer generate genuine fear of supernatural evil.”¹ À l’opposé se trouve Robert Muchembled qui maintient qu’il existe encore une croyance commune et une peur intense à l’égard du Diable “qui est capable d’envahir tout corps pécheur pour le dénaturer.”² Nous touchons là au demeurant à la racine des difficultés éprouvées à éclairer le problème qui nous préoccupe : les prises de position opposées en ce qui a trait au statut du surnaturel dans la société américaine moderne.

Sur la question de la persistance d’une forme plus angoissée du surnaturel aux États-Unis, prenons comme point de départ la thèse de Robert Muchembled telle qu’elle apparaît dans *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*. Pour nos propos, cette dernière contient deux avantages. Elle contient premièrement l’avantage de prendre en compte les formes ludique et angoissée du surnaturel ainsi que les deux premiers grands axes d’interprétation, c’est-à-dire le jeu de désenchantement avec le surnaturel et la persistance d’une croyance plus angoissée à son égard. Deuxièmement, elle détient l’avantage de s’élaborer dans un contexte comparatif élargi aux spécificités religieuses et culturelles fondées sur les expériences européenne et américaine avec le surnaturel et la récupération du

¹Plus spécifiquement, Booker se concentre sur une analyse des manifestations du surnaturel dans les séries télévisées américaines des dernières années. *Red, White, and Spooked: The Supernatural in American Culture*, Westport: Praeger, 2009, 149.

²Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e -XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, 362.

urnaturel dans la culture populaire. En suivant la piste tracée par Muchembled, nous espérons montrer qu'il existe au moins deux formes du surnaturel aux États-Unis et nous voulons mettre à jour les limites des théories qui s'élaborent sous l'aune du premier grand axe d'interprétation qui privilégie de manière exclusive la dimension ludique du phénomène de fascination contemporaine à l'égard du surnaturel.

Dans *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Muchembled consacre un chapitre sur la prolifération récente du surnaturel dans les films d'horreur et, plus largement, dans la culture populaire. Il fait observer tout d'abord que l'immense soif du surnaturel qui se manifeste à partir du dernier tiers du 20^e siècle ne se limite pas aux États-Unis. C'est un phénomène qui touche à tout l'Occident. Toutefois, Muchembled signale que le retour en force du surnaturel dans les pays occidentaux ne se manifeste pas d'une pareille façon partout. Et, ce retour signifie pas non plus partout la même chose. Muchembled affirme, à juste titre, que chaque nation évolue culturellement de manière différente. C'est d'ailleurs pourquoi la production et la réception de films d'horreur surnaturelle ne sont pas les mêmes dans chaque pays d'Occident, qui assument chacun à leur façon l'héritage de l'imaginaire diabolique qui dominait les sociétés chrétiennes, catholiques et protestantes, au début de la modernité.

Si l'on suit la ligne de partage proposée par Muchembled, l'Amérique se présente à plusieurs égards comme un cas exceptionnel relativement aux autres pays de l'Occident. Il distingue deux grands courants dans l'évolution culturelle des pays occidentaux : tandis que l'Amérique est la plus représentative de l'un, la France est la plus représentative de l'autre³. En Amérique, en Angleterre et, plus largement, dans les pays protestants d'Europe, le surnaturel abonde dans la production

³Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 16.

cinématographique et culturelle et l'emprise des spectacles d'horreur surnaturelle est tenace. Pour Muchembled, spécialement aux États-Unis, l'empreinte protestante se double d'un grand appel commercial qui favorise l'exploitation des diverses formes de l'horreur surnaturelle. En contraste, il note que la France et, plus largement, les pays catholiques d'Europe, "ne connurent jamais semblable déferlement continu de sombres images."⁴

À ce propos, Muchembled n'est pas le seul à remarquer une différence entre la grande production et consommation d'histoires et d'images du surnaturel dans la culture d'expression anglaise et dans la culture dite latine. Par exemple, Bertrand Bergeron constate aussi que la culture d'expression anglaise retient une plus grande fascination envers le surnaturel, le magique et le l'occultisme⁵. Tandis que dans le monde latin, l'imaginaire du surnaturel a migré du plan de l'affect à celui de l'intellect, dans le monde anglais et américain, il demeure en phase de latence et il est encore actif au plan de l'affect. Ce qui explique, selon lui, la plus grande production et consommation d'histoires et d'imageries du surnaturel⁶. Muchembled avance quelque chose d'analogue, mais

⁴Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 327. Nikolas Schreck fait une comparaison similaire : "Once Hollywood's stranglehold on the world film market was secured, the Devil was almost always incarnated as a forbidding figure of terror, a sometimes intriguing but ultimately destructive monster reborn from the medieval imagination. In sharp contrast, French films of the *diabolique* are inclined to play Satan as a rather charming and romantic personage." *The Satanic Screen: An Illustrated History of the Devil in Cinema, 1896-1999*, London: Creation Books, 2001, 19. Quant à Charles Derry, il pose la question qui suit : "It's notable that although the French cinema of the same period pioneered many notable horror-of-personality films, it has produced virtually no demonic films. Might France's strong separation of church and state, its absence of a Puritan legacy, and its profound belief in secular humanism be responsible for the lack of French demonic films?" *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., (1977) 2009, Note 2, 411.

⁵Voir Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, Notre-Dame-des-Neiges: Éditions Trois-Pistoles, 2006, 123.

⁶Voir Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, 173. Permettez moi de jouer un peu l'avocat du Diable pour montrer les limites d'une telle généralisation en prenant le cas d'Adèle (1830-1915), à savoir la fille de l'illustre écrivain français Victor Hugo, qui a inscrit la phrase suivante dans son journal : "Les premières impressions s'effacent pas : je suis et je resterai toujours très peureuse." À vrai dire, durant son enfance, sa tante Martine lui avait raconté plein d'histoires de revenants. Ces dernières ont autrement trouvé leur écho à l'âge adulte dans des séances de spiritisme. Adèle Hugo, *Journal d'Adèle*, Tome I, Paris: Minard, 1968, 46 cité dans Carmen Boustani, "Adèle Hugo et les tables tournantes," *Les Vivants et les Morts: Littératures de l'entre-deux mondes*, A. Bouloumié, dir., Paris: Éditions Imago, 2008, 68.

il étudie la différence entre la culture d'expression anglaise et la culture dite latine de manière plus spécifique en traitant du statut démoniaque dans la culture américaine et dans la culture française.

Pourquoi les Américains sont-ils les plus grands producteurs et consommateurs d'horreur surnaturelle ? Et, pourquoi l'Amérique se distingue-t-elle par sa fascination avec les histoires et les images de peur surnaturelle ? Pour répondre à ces questions, Muchembled propose en premier ressort que les Américains s'intéressent aux films d'horreur surnaturelle “[c]ar le besoin de comprendre ce qu'est le Mal demeure toujours vif au fond du fleuve culturel.”⁷ En dernier ressort, il soutient que les Américains préservent une conception plus traditionnelle et extériorisée du Mal alors que progresse une conception plus moderne et intériorisée du Mal. Qu'on a affaire à l'une ou à l'autre, pourtant, il en vient à dire que le Mal retient en Amérique une part de sa charge angoissante. Ce qui fait de l'Amérique un pays à part et ce qui donne à de tels films un rôle culturel d'importance.

Dans une certaine conception chrétienne traditionnelle, le Mal est conçu de manière extériorisée comme un être maléfique et terrifiant qui existe à l'extérieur de l'humain. Cette conception du Mal persiste encore aujourd'hui aux États-Unis dans l'univers des croyances et elle apparaît très fréquemment dans la production cinématographique et culturelle. C'est d'ailleurs le sujet qui nous concerne. Citons en exemple la multitude de films d'horreur récents qui s'élaborent autour de l'idée d'une source extérieure du Mal : des esprits malveillants ou démoniaques ne cessent pas d'envahir les âmes, les pensées et les corps des humains et d'infester les familles, les logis, les commerces, les hôpitaux, les villes et les campagnes des Américains. Qui plus est, ils peuvent posséder ou emprunter des formes humaines et s'infiltrer secrètement dans la société pour affliger les humains et ruiner le monde.

⁷Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 336.

En guise d'illustration, nous pouvons évoquer *Devil* (J. E. Dowdle, 2010). Dans ce dernier, le Diable sort en effet de l'enfer pour accomplir sa tâche traditionnelle : il prend la forme d'une femme âgée pour punir des pécheurs qui sont coincés dans l'ascenseur d'un gratte-ciel en plein milieu du jour. Parfois encore, même la figure traditionnelle du Démon cornu, ailé et monstrueux apparaît au cinéma contemporain, non pour faire rire comme c'est le cas dans la comédie ou dans la publicité, mais bien en vue de faire peur⁸.

En contraste, dans la conception moderne, le Mal est défini comme un phénomène individuel et psychologique et il est conçu de manière intériorisée comme une figure que chacun porte en soi⁹. Autrement dit, il passe du dehors au dedans. En réalité, Muchembled parle d'un long processus d'intériorisation au cours duquel on passe non seulement d'une conception à une autre, c'est-à-dire du Démon extérieur à un Démon intérieur, mais on passe du reste de la peur du Démon à la peur de soi. Au lieu de craindre la possibilité d'une invasion surnaturelle et maléfique, les gens se méfient d'eux-mêmes car il existe aux tréfonds de chaque individu des pulsions perverses qu'il faut apprendre à contrôler. Néanmoins, la peur de soi s'accompagne également d'une peur des autres. Comme l'explique Muchembled, "La peur de soi, mais aussi celle des autres quand l'acteur les soupçonne d'avoir d'aussi troubles pensées que lui, a remplacé celle du démon cornu en Europe à la fin du deuxième millénaire."¹⁰ En somme, ce dernier considère qu'il s'agit d'une grande et longue mutation culturelle en Occident qui ne s'applique pas partout avec une intensité égale¹¹.

⁸Pour d'autres démonstrations, veuillez voir *Blessed the Child* (C. Russell, 2000), *The New Daughter* (L. A. Berdejo, 2009), *Case 39* (C. Alvert, 2010), *Insidious* (J. Wan, 2011) et *Season of the Witch* (D. Sena, 2011).

⁹Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 248.

¹⁰Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 311.

¹¹Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 285.

Il va sans dire que la plupart des chercheurs dans les différentes disciplines de l'histoire, de la religion, de la littérature et du cinéma acceptent l'idée selon laquelle le Mal s'est peu à peu intériorisé partout en Occident au cours de l'époque moderne. Pour ce qui est des études cinématographiques, plusieurs ont tracé une pareille sorte d'évolution dans le cinéma d'horreur américain. Après la sortie de *Psycho* (A. Hitchcock, 1960), les thèmes intérieurs ont gagné de plus en plus de terrain. En ce qui a trait à cette évolution, les opinions comme celle de Bryan Stone, un chercheur en religion et cinéma, sont assez répandues. Selon lui, les films d'horreur les plus effrayants sont ceux qui ne montrent ni démon ni monstre autre que les états psychologiques des personnages¹². Effectivement, à l'instar de Booker, d'autres critiques cinématographiques n'hésitent pas à déclarer que les entités et les forces surnaturelles n'arrivent plus vraiment à faire peur aujourd'hui.

À cet égard, Martine Roberge résume bien l'avis de plusieurs critiques cinématographiques lorsqu'elle dit que :

Un film mettant en scène un psychopathe déchaîné qui commet des meurtres horribles sera terrifiant parce qu'il se situe à la limite du Possible. En fonction de l'expérience de cette limite par chacun des spectateurs, le film aura plus ou moins d'emprise, car l'effet d'horreur n'est qu'un rappel des monstres qui nous habitent ou que nous côtoyons (...)¹³.

Puisque qu'il est souvent pris pour acquis que l'on ne croit plus au Mal surnaturel et, comme le précise Roberge, ni même à sa possibilité, il n'est de fait pas rare de croiser des aveux de surprise.

¹²Bryan Stone, "The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films," *The Journal of Religion and Film*, Vol.5, No. 2, Oct., 2001, 5. Ou encore : "In general, the horror genre is associated with supernatural occurrences, but much of the finest horror – in literature or film – deals with psychological terror." Carl & Diana Royer, *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Paradises*, New York: The Haworth Press, 2005, 25.

¹³Martine Roberge, *L'art de faire peur: des récits légendaires aux films d'horreur*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004, 77-78. Pour prendre un autre exemple : "Fact is, most of us live our lives safe in the knowledge that we won't be attacked by vampires or aliens, but becoming the victim of an unbalanced person who seeks to harm us for some irrational reason of his own, that's very possible. (...) Let's face it, there's nothing like the true horror of another human being." Patrick Galloway, *Asia Shock: Horror & Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong, & Thailand*, Berkeley: Stone Bridge Press, 2006, 139.

Pour Stone, “In an age that increasingly embraces a scientific worldview and the values of technology (...) the persistent fascination with the supernatural in horror film is somewhat astonishing.”¹⁴ De plus, certains critiques cinématographiques ont tendance à annoncer ou à prédire la disparition du surnaturel au cinéma d’horreur. En 1997, au début du nouveau cycle d’horreur surnaturelle, Jeremy Dyson écrit à la première ligne de son livre intitulé *Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film*, “Something terrible has happened. A once great film genre (...) has fallen into a seemingly terminal decline, an event whose tragedy is compounded by the fact that no-one has noticed it, or if anyone has, no-one is saying anything about it”¹⁵.

Au milieu de ce flot d’opinions, de surprises et de prédictions à l’égard de la persistance ou de la disparition des représentations du Mal surnaturel au cinéma, Muchembled peut nous aider à naviguer. Ce dernier insiste sur le fait que l’intériorisation du Mal surnaturel ne se fait pas partout au même rythme. Quant au statut du démoniaque dans la société américaine, Muchembled soutient qu’il y a tout d’abord un décalage chronologique : on prend plus longtemps à délaisser la conception traditionnelle et extériorisée du Mal. De plus, la progression de la conception du Mal comme phénomène individuel et psychologique ne résulte pas dans la disparition des autres images plus angoissantes du Mal surnaturel. Dans l’histoire du cinéma d’horreur, il constate, avec raison, qu’on a affaire à une oscillation entre les deux conceptions du Mal plutôt qu’à une évolution linéaire :

¹⁴Bryan Stone, “The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films,” 9.

¹⁵Jeremy Dyson, *Bright Darkness*, London: Cassell, 1997, xiii. David Church a dernièrement mis la puce à l’oreille sur cette tendance en parlant des “misleadingly linear conceptions of generic history we are inclined to interpret.” “Afterword: Memory, Genre, and Self-Narrativization; Or, Why I Should Be a More Content Horror Fan,” *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, S. Hantke, ed., Jackson: University Press of Mississippi, 2010, 239. Quant à Peter Hutchings, il mentionne que “one sometimes detects a quiet desperation on the theorists’ part as their attempts to define once and for all a particular genre, in effect to pin it down and stop it moving, are constantly confounded by the unexpected emergence of some generic variant that does not fit into their schema.” *The Horror Film*, Harlow: Pearson Education Ltd., 2004, 33.

L'épouvante oscille entre la peur de ce qui est réellement non humain et ce qui se cache au fond de l'âme de chacun, tout auteur jouant sa partition sur une gamme qui va du net refus scientifique du surnaturel à son apothéose, que ce soit sous la forme du démon intérieur ou de la menace venue d'ailleurs¹⁶.

Le recours continu à la définition traditionnelle du Mal à la fois dans les univers des croyances et des films est quelque chose qui met en évidence la particularité des États-Unis aux yeux de Muchembled. Pour lui, la croyance au Diable est proprement une donnée de fond dans la société américaine.

Par ailleurs, un nombre d'experts provenant des études culturelles et des études en religion et culture populaire, y compris Douglas E. Cowan, Christopher H. Partridge, W. Scott Poole, Richard W. Santana, Gregory Erickson et Michael W. Cuneo, ont récemment abouti à la même conclusion. Dans leurs analyses qui touchent entièrement ou partiellement aux représentations cinématographiques et culturelles du Mal surnaturel, ces derniers n'ignorent pas – à la manière de Booker – les sondages d'opinion récents qui indiquent que la croyance au Diable est partagée par la majorité des Américains. Pour illustrer, il suffit de prendre pour exemple celui effectué par Harris en 2007 qui révèle que 62% des Américains interrogés croient littéralement au Diable¹⁷.

Cependant, Muchembled va plus loin. Non seulement les États-Unis sont encore profondément marqués par la croyance au Diable comme une figure réelle et puissante, mais il subsiste également une intense peur du Diable. D'après lui, la peur du Diable, qui fut introduite en Amérique par les pionniers puritains pour pousser le pécheur vers le droit chemin, a laissé une empreinte profonde sur toute la culture américaine en léguant un syndrome d'angoisse à l'égard de la possibilité d'une invasion maléfique qui opère toujours dans la culture américaine tout en s'adaptant aux

¹⁶Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 285. Voir aussi, 335, 349.

¹⁷"Poll Finds More Americans Believe in the Devil than in Darwin," *Reuters, UK*, Nov. 29, 2007, <http://uk.reuters.com/article/lifestyleMolt/idIKN2922875820071129?pageNumber=2&virtualBrandChannel=0>, cité dans W. Scott Poole, *Satan in America: The Devil We Know*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009, 4.

besoins du présent. Qu'elle prenne la forme plus traditionnelle et extériorisée de l'invasion surnaturelle et maléfique qui agresse, obsède ou possède les humains ou qu'elle prenne la forme plus moderne et intériorisée du Mal tapis au fond de soi qui émerge pour ruiner à la fois son porteur et le monde, il est clair, pour Muchembled, que les États-Unis conservent plus intensément cette croyance angoissée transmise par l'héritage diabolique, à la fois religieux et culturel, de l'Occident¹⁸.

C'est la raison principale pour laquelle l'expression surnaturelle au cinéma d'horreur et, plus largement, dans la culture populaire ne peut pas se réduire à un jeu trivial de "grands enfants", surtout lorsqu'on parle des États-Unis où elle constitue, au contraire, une pratique culturelle profonde. Pour Muchembled, les films d'horreur surnaturelle reflètent et alimentent des phénomènes culturels qui appartiennent distinctement à la culture d'expression anglaise, mais encore plus spécifiquement à la culture américaine. Le cinéma d'horreur surnaturelle détient donc un rôle culturel d'importance à jouer en Amérique, à savoir celui de satisfaire à un besoin de sécurité en fournissant un mécanisme de libération d'angoisse latente à l'égard du Mal surnaturel. C'est ce qui explique le mieux, affirme-t-il, la popularité des films d'horreur surnaturelle d'hier et d'aujourd'hui. Si *The Exorcist* (W. Friedkin, 1973) a pu devenir si populaire et a pu faire peur à autant d'Américains, c'est que la peur du Diable constitue toujours "une importante structure psychique pour une grande partie de la population."¹⁹ Et, c'est cette peur persistante à l'égard du Mal surnaturel qu'une grande partie du cinéma d'horreur surnaturelle s'efforcerait d'apaiser et de sublimer, sans toutefois être capable de la submerger et sans parfois produire des films qui ont tendance à cultiver l'héritage angoissant²⁰.

¹⁸Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 298.

¹⁹Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 338-339.

²⁰Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 300.

En bref, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Muchembled propose qu'en migrant de la réalité à la fiction, le surnaturel s'intègre en général dans un imaginaire ludique qui a tendance à évacuer la croyance et à apaiser la peur à l'égard du Mal surnaturel. Dans une large mesure, dit-il, la France a passé de la terreur religieuse du Diable à une esthétique du frisson qui insère le Diable dans le plaisir de la vie. Plus précisément, il met en avant l'idée selon laquelle la croyance et la peur à l'égard du Diable se sont peu à peu écartées de la réalité "pour devenir (...) des effets d'images producteurs d'émotions souvent agréables."²¹ En contraste, parce que le Diable demeure omniprésent dans la culture américaine, Muchembled ne peut pas lier d'une manière universelle le phénomène de l'intérêt contemporain à l'égard du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire soit à une domination sur les peurs soit à une notion de plaisir²².

Dans *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*, Douglas E. Cowan avance un argument semblable à celui de Muchembled, mais il étale une nouvelle approche qui se base sur la notion de la construction socio-culturelle de la peur. Plus précisément, il fait valoir que "our culture teaches us in a variety of ways what to fear, and through a variety of cultural products reflects and reinforces the fears we have been taught."²³ Bien que Cowan reconnaisse, comme la plupart des critiques cinématographiques, que le cinéma d'horreur reflète et renforce une grande variété de peurs

²¹Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 359.

²²Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 340, 301-302. Sur ce sujet, il fait remarquer l'insertion coutumière dans la culture latine du Diable dans des "codes qui traduisent le plaisir, l'ironie, la victoire de l'homme sur la Bête immonde." *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 312. On peut sans peine penser à des exemples québécois comme la bière "Le Diable" ou le diabolotin du Festival Juste pour Rire. Par contraste, les États-Unis sont sensibles à ce qui touche au démoniaque comme le montre l'interdiction des plaques d'immatriculation portant le chiffre 666. Par ailleurs, Gareth J. Medway rapporte que dans l'Idaho, "Human sacrifice is now a felony whether done 'actually or in simulation' (...) [and] could lead to fifteen years' imprisonment for a first offense and life imprisonment for a second or subsequent offense." *Lure of the Sinister*, New York: New York University Press, 2001, 374.

²³Douglas E. Cowan, *Sacred Terror: Religion & Horror on the Silver Screen*, Waco: Baylor University Press, 2008, 59.

contemporaines, il se distingue en incluant parmi elles une peur et une ambivalence à l'égard de la religion, du religieux et du surnaturel dans la société et la culture américaines contemporaines.

Ce dernier soutient que la société et la culture américaines produisent des peurs et des ambivalences spécifiques envers la religion, le religieux et le surnaturel sur lesquelles les cinéastes dépendent pour créer des récits et des représentations de peur et auxquelles ils/elles contribuent, en retour, à reproduire et à modeler dans la société. Plus précisément, le cinéma d'horreur dévoile :

(...) deeply embedded cultural fears of the supernatural and an equally entrenched ambivalence about the place and power of religion in society as the principal means of negotiating those fears. (...) [C]inema horror provides a window into both the cultural stock of knowledge on which those fears depend and the various cultural discourses they support²⁴.

Deux points sont à retenir. D'une part, Cowan insiste sur la persistance de croyances, de peurs et de connaissances liées au surnaturel dans la culture et la société américaines. D'autre part, il met l'accent sur une ambivalence profonde, voire grandissante, envers la place et le pouvoir de la religion et des institutions religieuses vers lesquelles les Américains se sont traditionnellement tournés pour négocier leurs peurs à l'égard du surnaturel²⁵.

Pour parvenir à une explication de l'attraction et du fonctionnement du cinéma d'horreur surnaturelle et religieuse, Cowan se laisse guider par le principe selon lequel "what we see in a film is informed at least as much by what we bring to the theater as by what the director offers us

²⁴Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 10.

²⁵Voir Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 139. Ce qui est d'ailleurs un thème récurrent dans les films d'horreur et, spécialement, dans ceux qui font référence à l'Église catholique. Comme le soutient Cowan, on a affaire avec une croyance selon laquelle l'Église catholique est une force pour le bien, mais la peur qu'elle garde des secrets terribles et menaçants. C'est le cas dans les films d'horreur tels que *End of Days* (P. Hyams, 1999), *The Lost Soul* (J. Kaminski, 2000), *Stigmata* (R. Wainwright, 1999), *The Order* (B. Helgeland, 2003), *Exorcist: The Beginning* (R. Harlin, 2004), *The Fog* (R. Wainwright, 2005) et *The Omen* (R. Donner, 1976, J. Moore 2006). Les membres du clergé protestant sont plus rares, mais ils détiennent aussi de vils secrets dans les films tels que *From Within* (P. Papamichael 2008) et *The Last Exorcism* (D. Stamm, 2010). Ces films suggèrent qu'on ne peut pas avoir confiance dans les représentants et les institutions religieuses traditionnelles.

onscreen.”²⁶ Si de tels films sont capables d’attirer et de faire peur à autant d’Américains, c’est parce qu’ils touchent à des peurs réelles et qu’ils collent à la réalité. Comme il le dit, “The reality of what is inside the frame *only* matters because of what is outside. It is only because they can tap into these rich sociophobic veins that scary movies have any cultural power at all.”²⁷ Pour illustrer, disons que les films d’horreur à propos des démons réussissent à faire peur parce qu’ils résonnent avec des peurs qui existent déjà auprès des audiences et parce qu’ils collent à des réalités religieuses.

De toutes les peurs exemplifiées et explorées par le cinéma d’horreur américain, Cowan allègue que c’est la peur du Mal surnaturel intériorisé et extériorisé qui résonne le plus avec les peurs qui existent déjà auprès des audiences américaines et qui colle le plus à la réalité. Que les démons existent réellement ou pas, il existe encore aujourd’hui des millions de personnes en Amérique qui croient à la possibilité que de telles entités puissent exister et intervenir dans la vie humaine. Peu de gens peuvent croire à la réalité hors du cadre de l’écran des zombis, des momies et des vampires²⁸. Mais, les peurs du Diable et des démons font partie des peurs sociales et culturelles qui se situent à l’intérieur du christianisme et, plus précisément, de la démonologie chrétienne.

Cowan souligne donc l’existence de réalités religieuses qui participent directement et indirectement au phénomène de fascination actuelle à l’égard du surnaturel au cinéma. Comme il le dit,

We may tell ourselves that we are becoming more sophisticated in our worldview, that we have left behind the superstitions of the past, that our explanations for unexpected phenomena now account for their origin and power without reference to supernatural beings or powers, and that religion is

²⁶Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 185.

²⁷Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 257.

²⁸En fait, Cowan distingue entre les peurs imaginables et imaginaires : “The fear they generate (...) is imaginal – as opposed to imaginary – the thought that something like this might exist rather than the belief that it does.” *Ibidem*, 171. Tandis que les vampires, les zombis et les momies se classent du côté des peurs imaginables (car ils proviennent largement des religions et des cultures éloignées dans l’espace ou dans le temps), le Diable, les démons, les possessions, le combat entre les forces du Bien et du Mal et l’apocalypse se classent du côté des peurs imaginaires.

no longer a necessary component of social life – but in North America, at least, most of the data available to us indicate otherwise²⁹.

Ce qui est, par ailleurs, souvent ignoré ou rejeté *a priori* par les commentateurs et les critiques du cinéma d'horreur qui privilégient de manière exclusive la dimension ludique du phénomène de fascination actuelle à l'égard du surnaturel et qui prennent généralement pour acquis que la société américaine est une société moderne, sécularisée et désenchantée qui fait peu de place à la religion et, encore moins, au surnaturel.

En plus de coller à des réalités religieuses, Cowan fait remarqué que le Diable et les démons collent à la culture populaire qui, pour sa part, les reprend fréquemment pour les transposer dans ses diverses formes, y compris le cinéma. Depuis la fin des années soixante dans la culture cinématographique et, plus spécifiquement, après les succès fulgurants de *Rosemary's Baby* (R. Polanski, 1968), de *The Exorcist* et de *The Omen* (R. Donner, 1976), Cowan affirme que le cinéma d'horreur “has continued the mainstreaming of Satan” et qu'il n'a pas cessé de ramener à la surface des peurs profondément ancrées dans les cultures américaine et occidentale³⁰. Effectivement, dans la culture populaire, le Diable et les démons ainsi que ceux et celles qui s'occupent de les chasser ne sont franchement pas des étrangers. À titre d'illustration, les victimes d'obsession et de possession démoniaque et les exorcistes font des apparitions constantes à la télévision comme dans

²⁹Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 50-51. Sur ce point, Christopher H. Partridge et Eric Christianson sont également d'accord : “If belief in demons in the modern period has significantly retreated before the forces of rationalism and empiricism, (...) it has not disappeared entirely. Indeed, interest in the demonic is experiencing something of a revival. Even if demons no longer seem credible to many in the West, particularly as most of their various works can be explained quite easily by modern science and medicine, the belief and popular interest in Satan in particular has continued. Although the modern period has seen the detraditionalization of the demonic, internalizing shift, in which the emphasis has moved from obsession and possession by external demonic forces to internal spiritual battles, there are still a great many in the contemporary West who understand there to be external forces of evil operating in the world.” “Introduction,” *The Lure of the Dark Side*, C. H. Partridge & E. Christianson, eds., London: Equinox, 2009, 10.

³⁰Douglas E. Cowan, “Horror and the Demonic,” 413.

les *talk shows* et dans les magazines télévisuels tel que *20/20*³¹. Cowan insiste, avec raison, sur le fait que les discours religieux à l'égard du Diable, de la possession démoniaque et de l'exorcisme ne sont pas coupés du reste de la société et qu'ils émergent régulièrement dans la culture plus large.

Dans son exposé, Cowan fait plus que signaler la persistance des croyances à l'égard du surnaturel dans la société et la culture américaines contemporaines et montrer leur pertinence dans le phénomène de fascination à l'égard du surnaturel. Il ajoute qu'il existe une inclination prononcée à croire au surnaturel et un désir ardent pour que le monde surnaturel soit vrai, même si l'idée n'est pas toujours réconfortante et peut être même effrayante :

The key word is *yearning*. That is, there is not only an ongoing *belief* in supernatural phenomena, but an equally strong inclination *to believe*, and equally powerful desire that these things be true, that, however frightening they are, the 'things that go bump in the night' really do reside outside our minds. People want near-death experiences to bear out their belief in life after death; they want spiritualists, mediums, channels, and EVP (...) to confirm for them the ongoing existence of loved ones, and, by extension, themselves³².

Seulement, plus encore qu'une croyance, qu'une inclination à croire ou qu'un désir de croyance, Cowan soutient, pareillement à Muchembled, que des peurs à l'égard du surnaturel persistent toujours en Amérique et que certains films d'horreur ont tendance à les cultiver et à les reproduire.

LA FORME ANGOISSÉE DU SURNATUREL DANS L'HISTOIRE RELIGIEUSE AMÉRICAINE

Il convient maintenant d'entrer dans les causes historiques de la persistance d'une croyance et d'une peur à l'égard du Mal surnaturel dans l'histoire religieuse de l'Amérique. Essentiellement,

³¹Pour prendre un exemple, nous pouvons évoquer le fameux exorcisme de l'adolescente Gina de la Floride par un prêtre catholique qui a passé sur *20/20* le 4 mai 1991. Mentionnons en passant que ce dernier a eu lieu avec la permission officielle de l'Église catholique.

³²Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 54-55.

les croyances en l'action démoniaque en ce monde ont eu des phases ascendantes et descendantes au cours des histoires chrétienne et américaine, mais elles n'ont jamais entièrement disparu. Étant donné qu'ils concevaient un monde où, comme le décrit Elizabeth Reis, Dieu et Satan "vied for souls in a literal as well as metaphorical sense", les Puritains de la Nouvelle-Angleterre au 17^e siècle entretenaient une peur intense du Diable³³. Comme le fait observer Jason C. Bivins, cette vision dualiste et angoissée du monde allait de pair avec une conviction selon laquelle "demonic Others lurked outside and within the regenerate community."³⁴ Ce qui peut être constaté par la propension à diaboliser les autochtones et par les accusations et les procès contre les sorcières qui ont déchiré le tissu social et culturel des colonies d'Amérique pendant au moins trois générations.

Sur cette question, il est apparent aux yeux de beaucoup de spécialistes en études littéraires ainsi qu'en études cinématographiques, tel que Andrew Britton, que la littérature et le cinéma gothiques américains ne sont pas envisageables sans les conditions historiques, culturelles et religieuses spécifiques dans lesquelles la lutte entre les forces du Bien et les forces du Mal "could be experienced in this way", c'est-à-dire "with an unparalleled immediacy, a condition of life and

³³Elizabeth Reis, *Damned Women: Sinners & Witches in Puritan New England*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1997, 3. Voir également, 166. Selon Charles H. Lippy, "The Christian roots of that sense of the supernatural are found in the worldview captured in the Pauline literature of the New Testament that influenced so much of the Calvinist thinking buttressing Puritan and virtually all colonial religiosity. For St. Paul, the world humans inhabit is itself a realm of supernatural power, where opposing forces compete for control of human destiny. The Pauline injunctions regarding 'principalities and powers,' 'rulers of this age,' and 'elemental spirits of the universe' all point to the invisible realm of evil supernatural power. Humans needed to be constantly on the alert, for such powers could thwart the best of human intention, turn humanity away from God, and, if successful, transform humans into mere puppets. St. Paul saw affirmation of divine power revealed in Christ as an antidote to the control of such demonic supernatural powers, the only agency that could release humans from their influence and consequently enable them to submit their lives to the supernatural power of God." *Being Religious, American Style: A History of Popular Religiosity in the United States*, Westport: Greenwood Press, 1994, 25. Il est à noter que les références aux paroles de Saint Paul sur le combat spirituel contre les manœuvres du Diable proviennent de l'Épître aux Éphésiens (6: 10-13).

³⁴Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, New York: Oxford University Press, 2008, 30.

practice.”³⁵ De même, Edward J. Ingebreton et Lynn Schofield Clark pensent que les histoires gothiques d’aujourd’hui sont décidément les descendantes de la tradition religieuse apportée en Amérique par les premiers colons de la Nouvelle-Angleterre. D’après eux, on se doit de reconnaître la relation (indirecte) entre la littérature du passé religieux tel que *The Wonders of the Invisible World* (1693) de Cotton Mather et l’art gothique ultérieur. L’un et l’autre livrent des histoires surnaturelles remplies de détails atroces et obscènes desquelles on peut éprouver un plaisir. Comme le dit Ingebreton, “The exempla that Mather gathered about the possessed witches of Salem and their lurid ways enabled a reader to enjoy (surreptitiously, of course) the exotica of the immoral life while obediently repudiating them at the same time.”³⁶ Quoique les esprits religieux qui les ont produites et qui les ont lues ne l’ont pas souvent admis, les histoires de fantôme, de diable, de possession démoniaque et de sorcière ont ainsi toujours comporté potentiellement une valeur de divertissement en sus de ses valeurs (mieux reconnues) d’édification et d’avertissement³⁷.

Subséquentement, Reis affirme que les excès des procès en sorcellerie, en y comprenant notamment celui de Salem (1692-1693), ont entraîné plusieurs gens à remettre en cause la capacité du Mal surnaturel d’agir réellement en ce monde. Au fur et à mesure que le Malin est relégué à la sphère spirituelle, la peur à son égard en tant que menace immédiate et physique décline et s’apaise :

post-Salem sermons and early and mid-eighteenth century conversion narratives suggest that ministers and laity conceived of a less proximate Satan, one who tempted sinners and physically

³⁵Andrew Britton, “The Devil Probably: The Symbolism of Evil,” *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, R. Wood & R. Luppe, eds., Toronto: Festival of Festivals, 1979, 37-8 cité dans Adrian Schober, *Possessed Child Narratives in Literature & Film: Contrary States*, Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2004, 65.

³⁶Edward J. Ingebreton, *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*, Armonk: M. E. Sharpe, 1996, 45.

³⁷Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, and the Supernatural*, New York: Oxford University Press, 2003, 65.

presided over hell, rather than one who preyed on people and possessed souls in the immediate, living world³⁸.

Néanmoins, la plupart des historiens, incluant Reis, s'accordent pour dire que l'Amérique est marquée périodiquement par des mouvements évangéliques de renouveau religieux et, comme le constate Poole, "just as periodically Satan would play a central role in the vocabulary of newfound faith or faith under threat."³⁹ En effet, dans les périodes de renouveau religieux tel que le Grand Réveil (1740-1760) et le Second Grand Réveil (1800-1840), il ne fait aucun doute que sont ressuscitées les pouvoirs à la fois de Dieu et du Diable d'influencer le cours et la destinée de la vie humaine.

Toutefois, l'image du Diable qui ressort des Grands Réveils n'est pas la même que celle qui prévalait dans la tradition puritaine du 17^e siècle. Sur ce point, Poole est à l'unisson avec Reis : aux 18^e et 19^e siècles, la majorité des prédicateurs des renouveau religieux "came to emphasize his dangers to the individual soul rather than the possibility of a physical manifestation."⁴⁰ En dépit du fait que la croyance en la présence de Dieu et du Diable faisait encore fondamentalement partie de la réalité religieuse, il est significatif que le conflit des forces du Bien et du Mal passe de l'extérieur à l'intérieur des âmes des individus⁴¹. Afin de décrire cette évolution, Sue Marasco donne un très bon exemple provenant des écrits de Sarah Osborne qui a vécu l'expérience du Grand Réveil :

³⁸Elizabeth Reis, *Damned Women*, 164. À titre d'exemple, dans ses sermons du début du 18^e siècle, Samuel Willard reconnaît que le Malin a la capacité de prendre une forme matérielle. Par contre, "he rarely useth it" car "Men and Angels are of two distinct kinds and were not made for *sensible Communion* ordinarily one with the other." *The Christians Exercise by Satans Temptations: or, An Essay to discover the methods which this Adversary, useth to Tempt the Children of GOD; and to direct them how to escape the mischief thereof*, Boston, 1701, 88 cité dans *Ibidem*, 167.

³⁹W. Scott Poole, *Satan in America*, 27.

⁴⁰W. Scott Poole, *Satan in America*, 45.

⁴¹En d'autres mots, les forces de la Lumière et des Ténèbres ne luttent pas nécessairement "for possession of the earthly realm but for control over individual souls." Sue Marasco, "Cosmology," *Themes in Religion & American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 110.

Osborne explained in great detail how the devil vied for control of her soul: ‘Uttering the language of hell, ‘There is no hope! There is no help! The door of mercy’s shut against me forever!’ Then God rescued her with comforting thoughts: ‘Your external day of grace is not over... it is the devil who has suggested this all to you and he is a liar from the beginning.’ This conversation took place in her mind. Instead of describing an external world full of good and evil forces, working for control over the earth, Osborne demonstrated how the First Great Awakening appealed to people who worried less about the external world and more about understanding their interior spiritual journeys⁴².

De cette manière, il est plus aisé de comprendre comment l’expérience religieuse individuelle et privée est devenue, pour emprunter les termes de Charles H. Lippy, “the primary locus of supernatural activity” au cours des 18^e et 19^e siècles⁴³.

À l’instar du Piétisme qui a émergé au 17^e siècle et qui les a influencés, les Grands Réveils ont ainsi préservé la démonologie traditionnelle, mais ils ont mis l’accent sur l’expérience religieuse individuelle⁴⁴. Il s’avère alors judicieux de placer une part du fonds tenace de la créance et de la préoccupation à l’égard du surnaturel en particulier dans la vénérable tradition de renouveaux religieux qui ponctue le Protestantisme évangélique aux États-Unis. Comme le pose Sydney E. Ahlstrom, “Beyond the Reformed and Puritan legacy, American evangelical Protestantism had for the most part accepted as an essential part of its being the ideas and practices of revivalism (...) which made a specific conversion experience the essential mark of a true Christian.”⁴⁵ Or, les prédicateurs

⁴²Sue Marasco, “Cosmology,” 110-111.

⁴³Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 100. Selon Ingebretson, ce processus d’intériorisation du Mal surnaturel implique de façon similaire une transposition de la peur des rythmes de la vie publique aux rythmes de la vie privée : “Colonial writers (...) catalogued such punishments and horrors as dispossession or dismemberment at the hands of Indians, infestation by plague or witches, or on occasion, violation by the French or the political (or religious) enemies. A century later, [Jonathan] Edwards [1703-1758] offers his ingenuous suggestion that the wildly imaginative torments he so painstakingly details are (...) ‘principally spiritual and consisting in the horrors of the mind.’” *Maps of Heaven*, 96.

⁴⁴Voir Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1986, 132. Nous pouvons ajouter que le Piétisme et les Grands Réveils ont accentué l’expérience religieuse individuelle aux dépens de la religion institutionnalisée. Comme le notifie Bivins, la piété des Grands Réveils “did not require the mediation of institutions or hierarchy but only an open heart and an open Bible.” *Religion of Fear*, 27.

⁴⁵S. E. Ahlstrom, *A Religious History of the American People*, New Haven: Yale U. Press, (1972) 2004, 844.

incitaient les gens à accepter les manifestations surnaturelles de la grâce de Dieu non seulement dans l'expérience régénératrice de la conversion, mais également dans les entretiens intérieurs et dans la vie quotidienne⁴⁶. Dans ses dimensions évangélique, enthousiaste et expérientielle, il est digne de remarque que le Protestantisme américain a ouvert et tient ouvert un espace notable au surnaturel.

En revanche, n'oublions pas que ce genre d'expériences religieuses n'étaient pas sans risque car, comme le formule Marina Warner, “[f]or even if the vision was all in the mind, (...) God was its originator, and if God was at work, his ape might be up to his mischief, again.”⁴⁷ De fait, il était encore question de contacts avec le divin *et* avec le démoniaque⁴⁸. Bien que les gens restent sous la menace du Diable, Reis et Poole s'accordent pour dire qu'en général les Chrétiens évangéliques “were more easily assured that he could be conquered spiritually.”⁴⁹ Selon ce dernier,

Although a note of fear and panic at the approach of the devil is to be expected, a note of confidence fills the description of Christian experience. ‘Spiritual warfare’ became the favored metaphor for religious experience. ‘The new birth’ could free the soul from Satan’s power, but the infernal prince would do all he could to prevent this from happening. Spiritual warfare became part of the trail of conversion and the fruit of a dedicated evangelical soul⁵⁰.

⁴⁶Voir Yvonne Chireau, “Supernaturalism,” *Themes in Religion & American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 81. À cet égard, Eric Leigh Schmidt a raison de considérer ce genre d'expérience avant tout comme des expériences liminales : “Marked by the incongruity of a transcendent immanence, these voices were silent yet heard, external yet internal, transient yet deathless, in the body yet beyond the body.” *Hearing Things*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, 57.

⁴⁷Marina Warner, *Phantasmagoria*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 106.

⁴⁸Comme le dit Ingebretson, “an individual could be lost in selfless raptures of love, as religious rhetoric encouraged, or, more darkly (and, according to sermon, more likely), one could be negatively converted, possessed by ‘Sathans wylde baies.’” *Maps of Heaven*, 21. Au reste, Schmidt rappelle qu'au 19^e siècle les démons sont encore partie prenante du christianisme populaire : “Though cases of possession were (...) rarer by 1800 and were certainly incapable of precipitating a massive social crisis the way they had in Salem in the 1690s, popular Christianity remained the haunt of demons – ones still ready to take possession of people and to utilize their vocal organs. This meant that the devil’s voice often had a quite tangible reality for the devout, one more clearly embodied than God’s or Christ’s.” *Hearing Things*, 59.

⁴⁹Elizabeth Reis, *Damned Women*, 164.

⁵⁰W. Scott Poole, *Satan in America*, 43. Voir également, 40, 50.

Bref, Poole maintient que l'image dominante qui s'est dégagée des Grands Réveils est celle du combat spirituel : chacun est responsable de lutter contre le Malin dans son for intérieur et de servir dans l'armée de Dieu en proclamant le message évangélique. Aux 19^e et 20^e siècles, il signale cependant que le combat spirituel s'est complexifié en s'étendant à la société et à la culture américaines⁵¹.

Dans ce cadre, il faut tenir compte que les débats culturels et religieux qui ont marqué le seuil du 20^e siècle ont insufflé une nouvelle force, signification et fonction à la croyance au surnaturel. Pendant qu'une division s'établit entre les pôles conservateur et libéral de la tradition évangélique, elle devient un marqueur décisif d'identité religieuse⁵². Comme l'explique David L. Weaver-Zercher,

Emerging in response to evolutionary theory, scientific naturalism, and modernist theology, fundamentalists argued that there were certain fundamentals that one needed to believe to be a true Christian – not only premillennialism but the absolute inerrancy of the Bible, the virgin birth of Jesus, and Jesus' bodily resurrection. (...) [M]odernists found beliefs such as these intellectually problematic and argued that the essence of Christianity lay in its ability to elevate the human spirit and foster ethical activity. (...) [F]undamentalists, who saw themselves as defenders of the true Christian faith, believed that (...) modernist[s] had gutted Christianity of its supernatural basis. And the fundamentalists were right: the modernists *had* depreciated the value of the supernatural. At the same time, the fundamentalists had themselves been theologically innovative, making some formerly minor doctrines major and thereby redefining Christianity's essence.⁵³

Les considérations qui précèdent montrent convenablement comment la croyance au surnaturel a trouvé une nouvelle vie en répondant aux désirs de certains individus d'identifier et de s'identifier avec la "vraie" religion dans les milieux chrétiens conservateurs. Malgré leurs différences, les mou-

⁵¹Sur l'extension du combat spirituel à l'ordre socio-culturel, voir aussi Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, 28.

⁵²Voir Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, 29.

⁵³C'est David L. Weaver-Zercher qui souligne. "Theologies," *Themes in Religion & American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 28. Or, d'après les modèles naturalistes d'explication, les phénomènes liés au surnaturel tels que la transe et la possession sont, comme le disent Lorraine Daston et Katharine Park, l'indice d'une "lapse of self-awareness, self-control, or self *tout court*" : "To be in the grip of fantastic imagination was to lose hold of one's true self, to surrender to an insurrection from within." *Wonders & the Order of Nature, 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998, 343. Par contre, dans le cadre religieux conservateur, comme l'indique Mary Jo Neitz, "being open to the supernatural is taken to affirm a traditional path." *Charisma & Community: A Study of Religious Commitment within the Charismatic Renewal*, New Brunswick: Transaction Inc., 1987, 96.

vements fondamentaliste, évangélique, pentecôtiste et charismatique de nouveaux religieux qui ont émergé dans les deux premiers tiers du 20^e siècle revalorisent de concert l'idée du surnaturel. Que le surnaturel soit perçu plus spirituellement ou plus matériellement (comme le font communément les chrétiens pentecôtistes et charismatiques), leurs adhérents ont en effet davantage tendance à concevoir un Dieu et un Diable qui interviennent directement sur terre et à utiliser le combat cosmique et eschatologique des forces du Bien et du Mal comme grille de décodage du monde⁵⁴.

Quand on se rappelle que l'un des traits caractéristiques du processus de construction identitaire est de tracer des frontières entre "nous" et "eux", on n'est guère étonné que la remise en valeur du surnaturel chrétien puisse soulever par ricochet le problème récurrent de la diabolisation⁵⁵. De ce point de vue, le Diable et le démoniaque sont significatifs, comme le disent Christopher H. Partridge et Eric Christianson, en ce qu'ils sont des "markers of alterity, manifestations of 'the Other'" dans le discours religieux⁵⁶. Outre que le Mal surnaturel s'inscrit dans la dualité du Bien et

⁵⁴Voir Tracy Wilkinson, *Les Exorcistes du Vatican: Chasseurs de diable au XXI^e siècle*, C. & G. Busquet, trad., Montréal: Québec Amérique Inc., 2007, 31, W. Scott Poole, *Satan in America*, 111, Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, 34 et Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 28. Comme le rapporte Neitz, les Pentecôtistes et les Charismatiques croient que "sometimes the spirit breaks through and touches individuals in their physical beings rather than or in addition to touching their spirits." *Charisma & Community*, 30. Elle rappelle à bon escient que ce "matérialisme" a longtemps fait partie du christianisme et qu'il est symbolisé puissamment dans l'incarnation, à savoir de "Jesus as truly God and truly man." *Ibidem*, 31. D'une certaine façon, il semble que l'insistance sur l'incarnation ait comme corollaire l'idée d'une lutte cosmique entre les forces de la Lumière et des Ténèbres. D'après Georges Minois, dans les Évangiles, "Jésus vient sur terre pour le grand combat contre le mal. Sans ce règlement de comptes à l'échelle surnaturelle, le déplacement du fils de Dieu en personne est absurde." *Le diable*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 19.

⁵⁵Sur ce plan, nous suivons Tim Edensor : "A key element of the process of identification (...) is the drawing of boundaries between self and 'other.' For identity is conceivable through identifying difference (...)." *National Identity, Popular Culture & Everyday Life*, Oxford: Berg, 2002, 24-25. Quant au processus de diabolisation, David Frankfurter le définit comme suit : "a person imagined as dangerous in tendency and commitment comes to be 'demonized' – assimilated to the category of the supernaturally monstrous. Such demonization of real people lies at the root of witchpanics (...). [T]he very construction of monstrosity in each type of evil – monstrous people and demons/monsters – depends on the same themes: sexuality (incest, rape); monstrous orality (cannibalism, cooking infants); impurities (blood, corpses, excreta); and inversion (nocturnal activity, parodies of proper behavior)." *Evil Incarnate: Rumors of Demonic Conspiracy and Ritual Abuse in History*, Princeton: Princeton University Press, 2006, 135.

⁵⁶Christopher H. Partridge & Eric Christianson, "Introduction," *The Lure of the Dark Side*, 13.

du Mal, il peut s'incarner dans des êtres de l'au-delà ou dans des êtres humains, tenus cependant pour inhumains, qui sont ses agents dans l'ici-bas⁵⁷. À plus d'un titre, les recours à la figure du Diable et de ses alliés qui oeuvrent incessamment et perfidement contre les Chrétiens révèlent alors non seulement une peur à l'égard du Mal surnaturel, mais encore une peur à l'égard de l'Autre différent et menaçant⁵⁸.

Sous ce rapport, Poole souligne que la croyance au Diable en Amérique n'a jamais été qu'un simple indicateur de créance en l'existence et en l'action d'êtres et de pouvoirs surnaturels. Au contraire, "It has been as much a powerful metaphor for cultural hatreds and anxieties as an expression of belief in the supernatural."⁵⁹ En effet, l'histoire américaine nous fournit nombreux exemples du déploiement de la figure du Malin et de ses suppôts. En 1853, à l'aube du mouvement spiritualiste, ne voilà-t-il pas que Charles Beecher (1815-1900) rapporte à l'Association congrégationaliste de New York et de Brooklyn que "demonic agency was responsible for mediumistic spiritual manifestations" ?⁶⁰ En 1990, ne voici-t-il pas que le télévangéliste Pat

⁵⁷Voir Martine Roberge, *L'art de faire peur*, 155-156. Selon Minois, la diabolisation est par surcroît dans la logique d'une vision dualiste du monde car s'il n'y a que deux camps, "qui n'est pas avec nous est contre nous." *Le diable*, 49.

⁵⁸Ainsi que de divers experts ont pu le noter la peur à l'égard de l'Autre a des implications importantes pour toute société à cause, comme l'exprime Carrol L. Fry, "of the potential for intolerance and violence against groups or individuals perceived as threats to our personal group." *Cinema of the Occult: New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, 99. D'autres prétendent qu'un danger réside à ce niveau dans la croyance au Mal surnaturel elle-même. Comme le fait observer Russell, bien des sceptiques avancent l'argument selon lequel cette dernière est socialement destructive, "encouraging negative projection and demonization of outsiders, and weakening human responsibility for evil by attempting to shift it onto another being." *Mephistopheles*, 262. Notons en compensation ses objections à l'encontre de ce raisonnement : il mentionne que les systèmes sécularisés de représentation sont autant enclins à diaboliser leurs ennemis et que le christianisme insiste sur le fait que le Malin n'a pas la capacité de forcer la volonté humaine. *Ibidem*, 300.

⁵⁹W. Scott Poole, *Satan in America*, 59. Voir aussi, 55.

⁶⁰Howard Kerr & Charles L. Crow, "Introduction," *The Occult in America: New Historical Perspectives*, H. Kerr & C. L. Crow, eds., Urbana: University of Illinois Press, 1983, 4-5.

Robertson déclare que “New Age is another term for Occult [which] (...) bear[s] the immutable brand of Satan” ?⁶¹

Enfin, dans la même foulée, Reis attire l’attention sur le fait que la préoccupation à l’égard du Mal se porte toujours comme un charme aux États-Unis. Nonobstant les mutations qu’a subis le Mal surnaturel dans les temps modernes, elle fait remarquer qu’à ce jour : “Evil (...) continues to bedevil us, and like our colonial ancestors, many people use their particular (though sometimes vaguely articulated) theological beliefs to explain it, to identify sin, and to formulate their response to it.”⁶² Par ailleurs, elle évoque la possibilité d’une intensification de la croyance à l’égard du Mal surnaturel et de la rhétorique afférente au Diable, à ses alliés et à la démonologie dans les derniers temps, du moins, dans certains secteurs de la population américaine. Ce qui suggère, selon elle, “that there are limits to secularization or ‘modernization’ in America.”⁶³ Comme nous le verrons aux chapitres cinquième et septième, Reis n’est pas sans compagnie. D’autres chercheurs ont aussi récemment constaté une telle intensification notamment dans les milieux religieux conservateurs et, par la suite, ont semblablement suggéré de telles limites relativement à la situation spécifique de la nation américaine⁶⁴.

⁶¹Pat Robertson, *The New Millennium*, Dallas: Word Publishing, 1990, 84 cité dans Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult*, 161.

⁶²Elizabeth Reis, *Damned Women*, 11.

⁶³Elizabeth Reis, *Damned Women*, 10-11.

⁶⁴Par exemple, c’est entre autres l’opinion de Bivins : “The fearful and the demonic have surfaced regularly in American religion and have erupted in the cultural politics of recent decades at the intersection of popular culture, conservative politics, and evangelicalism (...). In Puritan New England, during the Great Awakenings, in the nativist encounter with the immigrant Other, or in early fundamentalist antimodernism, American Protestants gripped by terrors responded to their fearful Others by producing interpretations – literary, performative, political – of their circumstances which, at least in their understandings, shored up their identities and preserved some degree of social stability.” *Religion of Fear*, 5, 10.

D'un côté, il est exact que pour plusieurs Américains, comme le dit Ahlstrom, "[t]he supernatural lost its immediacy" en fonction des processus de modernisation, de sécularisation, d'intériorisation et de "fictionalisation" du surnaturel. D'un autre côté, il est d'autant plus probant que le surnaturel continue de jouer un rôle notable dans les expériences et les réalités religieuses, individuelles et communales, des quelques soixante millions de Chrétiens régénérés et des quelques dix millions de Pentecôtistes et Charismatiques qui vivent actuellement aux États-Unis⁶⁵. "As Christians," affirme Bob Larson, fondateur des Bob Larson Ministries, animateur religieux à la radio et exorciste d'expérience, "we need to understand the realm of the satanic supernatural because it does exist and we are participants of the battle."⁶⁶ De côté et d'autre, il serait sans doute prudent de garder en tête à la fois les avancées et les limites de tels processus dans notre investigation du phénomène de la fascination à l'égard du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain.

À plusieurs égards, la proposition de Poole selon laquelle les mouvements fondamentaliste, évangélique, pentecôtiste et charismatique de renouveau religieux fonctionnent comme une réponse aux critiques modernistes du surnaturel s'avère pertinente⁶⁷. Attendu que ces derniers n'ont pas cessé de grandir en nombre et en influence dans la société, dans la culture et dans la politique américaines, on ne saurait sous-estimer l'importance de cette revalorisation du surnaturel comme réponse à la

⁶⁵Sydney E. Ahlstrom, *A Religious History of the American People*, 1057. Pour le premier chiffre, voir Heather Hendershot, *Shaking the World for Jesus: Media & Conservative Evangelical Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 177. Pour le second chiffre, voir David D. Hall, "Chapter 64: From the Seventies to the Present," *A Religious History of the American People*, New Haven: Yale University Press, 2004, 1103.

⁶⁶Bob Larson, "Immortal Combat: The World of Angels and Demons," *Christian Single*, October 1999, 17 cité dans Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture: Rescripting the Sacred*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008, 139.

⁶⁷Voir W. Scott Poole, *Satan in America*, 111.

modernité et de ce redéploiement de l'imagerie démoniaque comme moyen de figurer l'altérité. C'est d'ailleurs l'une des raisons principales pour lesquelles la question du surnaturel se révèle beaucoup plus complexe qu'elle ne le semble au préalable et que ne le donne à entendre ceux et celles qui prennent pour acquis que le surnaturel est une réalité datée et obsolète dans le monde d'aujourd'hui.

LA PERSISTANCE DU SURNATUREL ANGOISSANT À LA FOIS DANS L'UNIVERS DE LA FICTION ET DANS LES UNIVERS DE LA RELIGION ET DE LA CROYANCE

Pour récapituler, des ouvrages de Muchembled et de Cowan et de notre survol de l'histoire religieuse américaine, nous retenons tout d'abord l'idée selon laquelle il existe non seulement une forme ludique, mais aussi une forme angoissée du surnaturel aux États-Unis. Puis, nous gardons l'idée selon laquelle il faut reconnaître deux possibilités, à savoir que la reprise ludique peut banaliser la peur du surnaturel ou elle peut cultiver l'héritage angoissant⁶⁸. Cette dernière idée n'est pas sans intérêt car elle jette une lumière sur notre sujet en proposant que l'expression surnaturelle dans les cultures cinématographique et culturelle aux États-Unis a manifestement des formes diverses ainsi que divers impacts, aussi contradictoires qu'ils peuvent paraître à première vue.

Pourtant, en face de l'abondance des représentations plus angoissantes du Mal surnaturel provenant des États-Unis, Muchembled vient à se demander s'il ne serait pas question d'une survie de la notion du Diable extérieur dans un monde où progressent constamment la définition du Mal comme phénomène individuel et psychologique⁶⁹. En effet, il argue principalement qu'il existe un processus d'intériorisation du Mal surnaturel qui continue de s'avancer pour un nombre toujours

⁶⁸Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 300.

⁶⁹Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 259.

croissant d'Occidentaux. Même s'il existe des exceptions, qui incluent évidemment le cas exceptionnel de l'Amérique, il semble que tout l'Occident s'aligne pour triompher des vieilles croyances et peurs à l'égard du Mal surnaturel et pour consommer ses maintes représentations à la manière apaisée des Français.

L'inconvénient que présente cette idée de survie est que la persistance du surnaturel à la fois dans les univers de la religion et de la croyance et dans l'univers de la fiction est réduite à un vestige d'un mode de pensée et de croire. Il est en effet commun de définir l'expression surnaturelle dans les arts et dans la culture populaire des temps présents comme la persistance d'une pensée et d'une croyance surmontées. Par exemple, Bertrand Bergeron la définit comme "une évocation nostalgique d'un ordre du monde qui a été autrefois objet de croyance et qui ne l'est plus."⁷⁰ De même, Muchembled affirme que l'expression surnaturelle d'aujourd'hui relève la plupart du temps d'un retour du surmonté, c'est-à-dire "de notions autrefois liées à la religion qui avaient été refoulés par la Raison."⁷¹ Cette idée de survie provient d'une présupposition courante qui se rapporte à la thèse du désenchantement du monde comme une évolution progressive, historique, globale et linéaire dans laquelle, comme le dit Bliss Cua Lim, "everyone, and all ways of being, shorn of unruliness, can be positioned in a single, linear unfolding toward progress."⁷²

⁷⁰Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, 174-175

⁷¹Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 358.

⁷²Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic, & Temporal Critique*, Durham & London: Duke University Press, 2009, 33. Dans les années soixante, cet angle dominait les sciences sociales de sorte que le distingué anthropologue Anthony F. C. Wallace a pu écrire dans son manuel de licence que : "The evolutionary future of religion is extinction. Belief in supernatural beings and (...) forces that affect nature without obeying nature's laws will erode and become only an interesting memory ... [It] is doomed to die out, all over the world, as a result of the increasing adequacy and diffusion of scientific knowledge ... The process is inevitable." *Religion: An Anthropological View*, New York: Random House, 1966, 264-265 cité dans Rodney Clark, *What Americans Really Believe*, Waco: Baylor University Press, 2008, 115-116.

D'une façon intéressante, Bliss Cua Lim fait observer que ce genre de discours de survie et d'évolution linéaire implique un geste d'exclusion temporelle. Semblablement au langage d'absence qui imprègne les traités d'histoire à propos du surnaturel, la différence provoquée par le surnaturel est ici gérée en posant un geste d'exclusion temporelle puisque, comme l'explique Lim, "To speak of others as though they were temporally behind oneself is to remove them from one's own present."⁷³ Au lieu de reconnaître le surnaturel comme une partie intégrale du présent et, plus largement, de la modernité, on l'exclue du présent et du monde moderne. À ce titre, Lim propose une autre approche à notre thème, à savoir une approche qui ne construit pas le surnaturel comme une chose du passé, mais comme une chose du présent. Autrement dit, il faut prendre au sérieux l'engouement et la présence vigoureuse des histoires surnaturelles dans la culture populaire ici et maintenant au lieu de toujours les renvoyer en arrière⁷⁴.

Dans cette optique, il faudrait élargir nos conceptions de la modernité pour prendre en compte la persistance du surnaturel à la fois dans l'univers de la fiction et dans les univers de la religion et de la croyance⁷⁵. Si nous refusons de la reconnaître, ne risquons nous pas de répéter le même geste, à savoir d'exclure de notre présent et du monde moderne dans lequel nous vivons les

⁷³Bliss Cua Lim, *Translating Time*, 87. Voir aussi, 16. Pour le langage d'absence, voir le chapitre précédent.

⁷⁴Bliss Cua Lim, *Translating Time*, 111.

⁷⁵Un nombre d'anthropologues insistent depuis peu sur la nécessité d'élargir nos conceptions de la modernité. Par exemple, Birgit Meyer affirme que : "Clearly, (...) the claim that magic has been superseded by modernity is ideological rather than real." "Ghanaian Popular Cinema & the Magic In and Of Film," *Magic & Modernity*, B. Meyer & P. Pels, eds., Stanford: Stanford University Press, 2003, 221. Voici aussi la critique de Peter Pels : "The previous paragraphs show how little sense it makes to talk of a singular modernity or of a unilinear process of modernization. Haunted by their own diagnoses of the process of modern development, even the classical theorists of 'modernity' acknowledged how much it was riven by contradictions, regression, and paradox. A singular modernity was never an empirical, historical fact except as a Eurocentric ideology of a universal teleology of the evolution of social systems (...)." "Introduction: Magic & Modernity," *Magic & Modernity*, 10. Notons que Meyer et Pels font valoir que ce n'est pas uniquement nécessaire pour le tiers monde, mais pour la culture globale "that the problem of the containment of human dealings with the occult turns out to be inherent to modern societies." *Ibidem*, 16.

personnes qui continuent de croire au surnaturel – qu’ils ou elles habitent au Mississippi, en Italie ou en Haïti ? Peut-être faut-il, en dernière analyse, admettre que ce n’est pas parce que les experts se donnent le droit de définir la réalité qu’ils la définissent pour la majorité du monde⁷⁶.

Comme nous l’avons vu au chapitre précédent, la ligne de partage entre ce qui est considéré réel et ce qui ne l’est pas est mouvante. Elle change à travers les époques et les cultures. Avec la critique de Lim, on parvient à voir qu’elle change également à travers les personnes qui vivent dans le même monde moderne, dans une même nation et dans une même communauté. C’est pourquoi les histoires et les images du surnaturel qui déferlent dans les cultures cinématographique et populaire aujourd’hui font peut-être plus que simplement faire référence au passé et à des croyances surmontées. Comme le suggère Lim, “The spectral alerts us to the contiguity – rather than the subsuming – of diverse ways of inhabiting the world. One worlding admits the active force of the supernatural; the other moves in the realm of instrumental rationality.”⁷⁷ Les histoires et les images du surnaturel peuvent alors faire quelque chose de plus : elles peuvent nous permettre de prendre conscience de différents modes de pensée, de croire et d’être, ici et maintenant, dans le monde actuel.

⁷⁶Comme le disent Colin Campbell et Shirly McIver à propos de l’occultisme, “although the occult has been identified as knowledge rejected by those whose task it is to define ‘truth’ in a society, it does not follow that it is also rejected by the majority of the people.” “Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism,” *Social Compass*, Vol. 34, No. 1, 1987, 46. À cet égard, Schmidt rend compte judicieusement d’un problème commun du même genre : “To go on perpetuating these stories of hearing loss is to fail to take measure of the religious complexity of modernity itself. The consideration efforts of Enlightenment philosophers to contain the power of spiritual gifts, scriptural presences, angelic voices, prayerful exchanges, and mystical auditions have clearly been of very mixed results. (...) Various communities – Evangelicals and Pentecostals not least among them – have played by different rules, though those precepts remain internally complicated and inherently conflictual (which voices are authentic experiences and which ones dangerous illusions? how are those determinations made?). Within a broadened perspective, Lockean ways of assessing divine speech look far more local and contingent than their pretense to universality suggests. And so do the endlessly reiterated narratives about modern absences, ruptures, and silences. Those tales, too, have turned out to be quite limited and particular stories – sometimes little more than intellectuals mistaking their social world for the world as a whole. This much is now clear: modernity has turned out to be not so modern after all.” *Hearing Things*, 30.

⁷⁷Bliss Cua Lim, *Translating Time*, 136.

Il devient ainsi plus facile de comprendre un point important de notre deuxième grand axe d'interprétation, à savoir que les forces et les entités surnaturelles ne sont jamais tout à fait piégées ni par le passé ni par la fiction. Comme le disent Richard W. Santana et Gregory Erickson,

demons have crawled out of the past to resurface in both popular culture and popular religion. But although the added ingredients from Hollywood and television have changed their look, demons are not really, nor have they ever been, fiction, nor can they be comfortably limited to ancient superstition. The struggle with satanic demons manifests itself in many ways ranging from the familiar demon possession to the more dramatic battles against 'territorial spirits,' that characterize spiritual warfare. The figure of the demon, like any monster, has roots in both ancient legends and in contemporary anxieties. (...) Demons are both ancient and modern. Millions believe in them; unseen by most of us, they perch precariously on the edge of imagination, threatening and entertaining, demanding our attention. Whether we see them as dangerous or humorous, despite their absence in critical literature, contemporary demons are an imaginative force within society and popular culture⁷⁸.

Bien qu'il soit commun de penser que le monde moderne a laissé le surnaturel en arrière dans sa poussée vers le progrès, force est de reconnaître que le monde moderne l'incorpore toujours à la fois dans l'univers de la fiction et les univers de la religion et de la croyance. De plus, le surnaturel dans les deux univers s'ancre dans chaque cas dans des ambivalences, des peurs et des anxiétés contemporaines. Que les forces et les entités surnaturelles malveillantes existent réellement ou non, cela ne change rien au fait qu'elles sont, pour emprunter l'expression de Santana et Erickson, une force imaginative dans la religion, la culture populaire et la société étatsunienne⁷⁹.

En fin de compte, il se peut que la raison pour laquelle on est contraint à faire un choix entre la disparition et la persistance du surnaturel pour expliquer le phénomène de la fascination actuelle

⁷⁸Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture: Rescripting the Sacred*, 142.

⁷⁹Par ailleurs, Santana et Erickson ont raison de préciser que le besoin de certains de croire aux démons et d'affirmer leur réalité et le besoin de d'autres de nier leur réalité et de les renvoyer au passé, à la fiction, à la métaphore, à l'imagination, à la superstition, à l'ignorance font partie d'un même imaginaire. Ils ne sont pas des positions isolées car chacun aide à définir l'autre : "By relegating the belief in demonic forces to some extreme 'ignorant' space, by drawing a line between us and them, we presume to understand between 'rational' and 'superstition.' But this arbitrary line is a part of history, one that is drawn again and again, only to be moved. Both sides of the line are a part of human existence. This is the essence of the problem of self and other within American culture. The two are not opposite forces separated by an impenetrable force field, but they create and define each other." *Religion & Popular Culture*, 152.

à son égard aboutit à la question de l'identité américaine. L'identité américaine se définit-elle comme le fait Booker, soit comme “an ultramodern, high-tech, cutting-edge enterprise, dedicated to the propagation of Enlightenment rationalism and the eradication of medieval stupidity” ?⁸⁰ Ou, est-ce qu'au coeur de cette nation se trouve une préoccupation tenace à l'égard du Mal surnaturel en ombre des Lumières de la Raison, comme le pensent Muchembled, Cowan et, comme ci-bas, Poole ?

The United States emerged at a point (...) when dark fears of demonic spirits were seemingly on the wane. [Some] view (...) the Enlightenment as one of the ‘tectonic shifts’ in the (...) understanding of evil that challenged older notions of demon spirits infesting a sinful world. And yet the birth pangs of the American nation also occurred at a moment when a powerful religious response emerged to challenge modernity. The growth of American evangelicalism brought the idea of spiritual rebirth and spiritual warfare to the forefront of the American consciousness. The nation conceived in the very heart of the (...) Enlightenment became obsessed with the devil and his power⁸¹.

Comment peut-on réconcilier ces deux points de vue tout à fait opposés qui marquent une grande partie des études précédentes sur la question du surnaturel en Amérique ?

Une manière différente d'aborder le problème serait de reconnaître que le surnaturel et la modernité ne sont pas seulement opposés, mais qu'ils sont aussi complémentaires. C'est justement un positionnement qui est proposé par Yvonne Chireau dans un article sur le surnaturalisme. Cette dernière affirme qu'il n'est pas impossible de comprendre la persistance du surnaturalisme, de la magie et de l'occultisme dans une nation américaine qui valorise la modernité, la sécularisation, la science et la technologie. D'après elle, “Americans' faith in the scientific and the material seemed as much complementary as contradictory to their fascination with the unseen, the esoteric, the strange, and the supernatural.”⁸² Ce qui nous paraît, en effet, comme une clef utile quand il vient à

⁸⁰M. Keith Booker, *Red, White, and Spooked*, 47.

⁸¹W. Scott Poole, *Satan in America*, xiii.

⁸²Yvonne Chireau, “Supernaturalism,” 91.

tenter de comprendre non seulement la popularité de la forme ludique du surnaturel, mais aussi la persistance d'une forme plus angoissée du surnaturel dans la société, la culture et la religion américaines.

Pour clore ce deuxième chapitre, nous concevons donc que le surnaturel est autant complémentaire que contradictoire à la modernité lorsqu'il s'agit d'expliquer sa présence continue dans le tissu religieux, culturel et social des États-Unis. C'est d'ailleurs pourquoi nous parlons d'une trajectoire oscillante du surnaturel entre le jeu, la peur et la curiosité fascinée au lieu d'une évolution linéaire qui mène nécessairement à la disparition de l'intérêt, de la croyance et de la peur à l'égard du surnaturel. Néanmoins, nous observerons au prochain chapitre, qui traitera de l'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel au 20^e siècle, que le surnaturel devient complémentaire à la modernité d'une toute autre manière et pour une raison tout à fait différente.

PARTIE II: LE CADRE CULTUREL -
LA TRAJECTOIRE OSCILLANTE DU SURNATUREL
ENTRE LE JEU, LA PEUR ET LA CURIOSITÉ FASCINÉE EN AMÉRIQUE

CHAPITRE 3 :
L'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel

- "Every one must find out the truth for himself."
- Alfred Russel Wallace (1823-1913)

Dans ce troisième chapitre, nous examinons la forme fascinée du surnaturel et le troisième grand axe d'interprétation qui place le phénomène de la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel dans le contexte de l'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel aux États-Unis. Pour ce faire, nous pondérons les avantages et les désavantages de deux perspectives qui concourent à expliquer le phénomène en question : celle qui présuppose qu'il existe un intérêt continu envers le surnaturel dans l'histoire américaine et celle qui présume que l'intérêt contemporain est de surcroît lié aux nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses qui découlent de la modernité et, plus particulièrement, de la modernité tardive. Il va sans dire que nous plongeons hardiment dès à présent dans le domaine de la religion et de la culture populaires américaines.

DANS LE DROIT FIL DE LA TRADITION POPULAIRE AMÉRICAINE : L'INTÉRÊT CONTINU À L'ÉGARD DU SURNATUREL, DE LA MAGIE ET DE L'OCCULTISME

Un nombre de chercheurs avancent de nouvelles perspectives sur les origines de la fascination actuelle à l'égard du surnaturel. En contraste avec ceux et celles qui travaillent avec l'idée selon laquelle il persiste une forme angoissée du surnaturel qui a été léguée par les pionniers puritains, ils et elles mettent l'accent sur la diversité de la religion dans l'histoire de l'Amérique. Par exemple, dans *Awash in a Sea of Faith: Christianizing the American People*, Jon Butler propose

qu'on attache moins d'importance au Puritanisme en tant que force majeure dans le façonnement de la religion américaine¹. Au contraire, il pense qu'on devrait porter une plus grande attention à la diversité, au syncrétisme et à l'éclectisme religieux². Dans cette optique, l'incorporation du surnaturalisme est essentielle à l'obtention d'une meilleure compréhension de l'histoire religieuse américaine, incluant le puritanisme lui-même.

Comme le fait observer David G. Hackett, les historiens de la religion américaine présentaient traditionnellement la religion des Puritains de la Nouvelle-Angleterre au 17^e siècle comme un système intellectuel rationnel et cohérent³. Plus spécifiquement, ils ont longtemps suivi l'idée reçue selon laquelle la vision puritaine du monde était basée sur la raison et l'ordre, en rejetant les superstitions et, notamment, celles associées avec le catholicisme⁴. En balayant la "magie" des jours, des lieux et des objets sacrés ainsi que le pouvoir intermédiaire des prêtres, des saints et des anges, Susan Marasco suggère que les Puritains ont tenté d'exercer un plus grand contrôle sur les mondes visible et invisibles : "The older popular habits diffused sacred power, and the Puritans sought to

¹Jon Butler, *Awash in a Sea of Faith: Christianizing the American People*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 2. Pour prendre un exemple, Sydney E. Ahlstrom soutient que les États-Unis ont été marqué par l'impulsion réformée et puritaine. De plus, "this impulse, through its successive transmutations, remained the dominant element in the ideology of most Protestant Americans." Tous les autres éléments du peuple américain devaient se situer de façons positive ou négative vis-à-vis cette tradition réformée et puritaine jusqu'aux années soixante. *A Religious History of the American People*, New Haven: Yale University Press, (1972) 2004, 1079.

²Comme le fait observer Wade Clark Roof, le terme "syncrétisme" connote souvent des vieilles notions de la contamination de la pureté de la religion. Nous utilisons le terme sans toutefois vouloir emporter ce vieux bagage avec nous. *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*, Princeton: Princeton University Press, 1999, 45.

³David G. Hackett, "Introduction: A World of Wonders," *Religion and American Culture: A Reader*, D. G. Hackett, ed., New York: Routledge, 1995, 28.

⁴Pour illustrer, prenons à nouveau les propos de Sydney E. Ahlstrom, "However deeply the Puritan was convinced of his call from God, however inflamed with prophetic fire, however moved by a conversion experience, his response was very rarely one of unstructured enthusiasm. (...) Doctrine, moreover, was almost always felt to stand in need of support from both philosophical reason and common experience. Puritanism, in short, is generally marked by careful thought; it is an intellectual tradition of great profundity." *A Religious History of the American People*, 130.

eliminate them in order to focus religious practice and belief on Bible reading, sermons (...), individual prayer, and the arduous path of personal salvation.”⁵ De cette façon, les Puritains ont contribué au désenchantement du monde en mettant d’abord en question les interventions surnaturelles dans la vie ordinaire et, puis, en mettant l’accent sur la raison et la conscience personnelles⁶.

Cependant, plus récemment, certains chercheurs ont montré comment le protestantisme, incluant le puritanisme, “fostered its own lively brand of signs, miracles and wonders.”⁷ D’après Yvonne Chireau, une forme de surnaturalisme qui s’infiltrait sensiblement dans la vie des pionniers puritains est l’idée de la Providence :

This supernatural rhetoric held that the sovereignty of God was manifested in remarkable events that encompassed both the visible and invisible worlds, revealing the divine presence in natural elements, storms, meteors, comets, eclipses, rainbows (...). Other providential portents and miracles, from prophetic dreams to monstrous births, demonstrated God’s divine purpose and judgment⁸.

De même, David D. Hall affirme qu’au 17^e siècle, les habitants de la Nouvelle-Angleterre – des plus éduqués au moins éduqués – vivaient en fait dans un “world of wonders” dans lequel les phénomènes et les explications surnaturels étaient communément acceptés⁹. Par ailleurs, plusieurs pensaient que “the errand into the wilderness” des Puritains était elle-même une telle merveille¹⁰.

⁵Sue Marasco, “Cosmology,” *Themes in Religion and American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 109.

⁶Voir Manuel A. Vasquez, “Battling Spiritism and the Need for Catholic Orthodoxy,” *Religions of the United States in Practice*, Vol. 2, C. McDannell, ed., Princeton: Princeton University Press, 450.

⁷Sasha Handley, *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*. London: Pickering & Chatto, 2007, 6.

⁸Yvonne Chireau, “Supernaturalism,” *Themes in Religion and American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 75.

⁹Voir David D. Hall, “A World of Wonders: The Mentality of the Supernatural in Seventeenth-Century New England,” *Religion and American Culture: A Reader*, D. G. Hackett, ed., New York: Routledge, 1995, 29-52.

¹⁰C’est ici l’expression de Perry Miller cité dans Jon Butler, *Awash in a Sea of Faith*, 71.

En effet, les Puritains ont continué de croire aux interventions du surnaturel dans le monde ainsi qu'à la capacité de Dieu (et du Diable) d'agir dans les affaires humaines, mais ils l'ont fait à leur manière. Parmi les théologiens puritains, l'idée selon laquelle les miracles n'existaient plus depuis la fin de l'âge apostolique était largement partagée. La plupart insistaient sur une distinction ferme entre les miracles et les merveilles. Les merveilles n'étaient pas proprement des miracles, c'est-à-dire des suspensions des lois de la nature opérées directement par Dieu sans mobiliser de causes secondaires¹¹. Elles ressemblaient aux miracles dans la mesure où elles démontraient le pouvoir de Dieu. Toutefois, tandis que les miracles démontraient le pouvoir que Dieu pouvait exercer *contre* la nature, les merveilles démontraient le pouvoir que Dieu pouvait exercer *dans* la nature¹². En tant qu'interventions divines dans l'ordre autrement régulier de la nature, les merveilles avaient donc en quelque sorte un pied dans le monde surnaturel et l'autre dans le monde naturel¹³.

Au début de la modernité, il existait une autre forme de surnaturalisme qui faisait partie de la vie des habitants des colonies d'Amérique. Selon Butler, "To satisfy their spiritual needs the laity turned not merely to the churches but to magic, astrology, and other forms of divination."¹⁴ Chireau

¹¹Voir Lorraine Daston & Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998, 121.

¹²Comme l'explique bien Jon Butler, "As Perry Miller describes, God accomplished wonders through 'natural instruments, by arranging the causes or influencing the agents, rather than by forcible interposition and direct compulsion.' Although these special providences were 'not contrary to Nature,' the Puritan John Preston writes nature was 'turned off its course'." *Awash in a Sea of Faith*, 71. Voir également, 186.

¹³Comme le dit Sasha Handley, on devrait localiser les merveilles en quelque part entre les mondes surnaturel et naturel, "as something out of the ordinary, yet potentially explicable by a combination of natural law and divine agency." *Visions of an Unseen World*, 9.

¹⁴Jon Butler, *Awash in a Sea of Faith*, 20. D'une manière intéressante, Catherine L. Albanese a récemment suggéré que ces deux formes de surnaturalisme (la Providence et le magique) étaient aussi importantes l'une que l'autre parmi les pionniers puritains : "Among the Puritans, to begin, no event was random or arbitrary; God's providence was ubiquitous and intrusive, and material magical practice was as enveloping." *A Republic of Mind and Spirit: A Cultural History of American Metaphysical Religion*, New Haven & London: Yale University Press, 2007, 68.

pense pareillement que le surnaturalisme populaire fleurissait en dehors des églises établies, qu'il s'exprimait de maintes façons et qu'il se pratiquait dans différentes couches sociales :

Despite state Christianity's monopoly on public religious expression, the spiritual inclinations of the population veered wildly, from the private magical experiments of curious individuals to the advanced occult investigations of learned elites. The variety of styles of supernaturalism in the seventeenth century reflected a diverse range of interests. Poor settlers and those on the frontiers bought and traded charms, amulets, and talismans for the health and protection of their families and communities. Some people turned to magical harming, using spells and incantations, in order to articulate their animosities and resentments.¹⁵

En traversant l'Atlantique, beaucoup de colons américains ont ainsi continué de s'adonner à différentes croyances et pratiques liées au surnaturel, à la magie, à la sorcellerie et à l'occultisme, au plus grand chagrin des leaders religieux qui condamnaient toutes les formes de magie, de sorcellerie et d'occultisme qu'elles soient catholiques ou non chrétiennes¹⁶.

Pourtant, le surnaturalisme populaire n'était pas coupé de tout lien avec le christianisme. Comme le dit Hackett, les habitants des premières colonies d'Amérique combinaient ce que les modernes ont tendance à séparer, à savoir le christianisme et le magique¹⁷. D'après Butler, on a affaire à un syncrétisme religieux américain qui joignait un surnaturalisme populaire au christianisme, dans lequel les gens "often saw little disjuncture between Christianity and magic, astrology, and divination."¹⁸ Il faut donc garder en tête qu'au lieu d'être complètement à l'opposé du christianisme et en dehors des institutions chrétiennes, le surnaturalisme populaire suppléait souvent, en pratique, le christianisme.

¹⁵Yvonne Chireau, "Supernaturalism," 76.

¹⁶En effet, les écrits des leaders religieux offrent ironiquement des évidences de la persistance de telles croyances et pratiques dans les colonies d'Amérique. Par exemple, dans "A Discourse on Witchcraft" (1689), Cotton Mather se lamente que des personnes en Nouvelle-Angleterre préfèrent les charmes et la sorcellerie aux sermons.

¹⁷David G. Hackett, "Introduction: A World of Wonders," 28.

¹⁸Jon Butler, *Awash in a Sea of Faith*, 226. Voir aussi, 21.

Dans *In the Shadow of the Enlightenment*, Herbert Leventhal critique le fait que l'historiographie américaine a tendance à presque complètement ignorer la continuité et l'influence de croyances et de pratiques telles que l'astrologie, la sorcellerie et l'occultisme au 18^e siècle et dans les siècles subséquents¹⁹. Néanmoins, il s'accorde avec d'autres historiens de la religion américaine tels que Jon Butler, Yvonne Chireau et Charles H. Lippy pour dire qu'il est non pas question de la disparition du surnaturel, mais de sa "folklorisation." Comme l'explique Chireau,

Magic and occult traditions became 'folklorized,' meaning that they persisted, but in a less public, more attenuated fashion. Some supernatural beliefs became limited to narrower segments of the population. Many older traditions were incorporated into the subterranean culture of American folklore; others (...) maintained a syncretic relationship with popular forms of Christianity²⁰.

Malgré le fait que l'intérêt, la croyance et la pratique à l'égard du surnaturel, de la magie et de l'occultisme ont décliné et perdu du prestige parmi les couches éduquées et privilégiées de la population américaine, ces experts rappellent, en revanche, qu'ils ont perduré de manière répandue dans les couches populaires jusqu'à aujourd'hui²¹.

Sous cet angle, il n'est donc pas très surprenant que le public américain témoigne encore aujourd'hui d'une fascination à l'égard du surnaturel. Par exemple, Leonard Norman Primiano, qui a examiné la prévalence des thèmes du surnaturel dans les *talk shows* aux États-Unis pendant les

¹⁹Herbert Leventhal, *In the Shadow of the Enlightenment: Occultism and Renaissance Science in Eighteenth-Century America*, New York: New York University Press, 1976, 1. De plus, il montre qu'il a même eu, dans ce domaine, des créations originales américaines comme c'est le cas de la fascination des serpents à sonnettes et la recherche de trésors à l'aide de baguette divinatoire.

²⁰Yvonne Chireau, "Supernaturalism," 77.

²¹Voir, par exemple, Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style: A History of Popular Religiosity in the United States*, Westport: Greenwood Press, 1994, 42-43. Par contre, Herbert Leventhal ajoute une nuance à cette affirmation : parmi les personnes éduquées et privilégiées, il était moins question d'une "incroyance active" que d'une "croyance sceptique." Il donne l'exemple de la sorcellerie. Certains croyaient en théorie à l'existence de la sorcellerie, mais pas à des cas spécifiques. D'autres acceptaient la réalité de la sorcellerie dans les temps passés, mais pas dans les temps modernes. *In the Shadow of the Enlightenment*, 91-92, 122.

deux dernières décennies du 20^e siècle, déclare qu’il ne faut pas être surpris ni par la grande présence du surnaturel à la télévision ni par l’attrait du public à son égard car ils font partie d’une tendance historique qui parcourt l’histoire de l’Amérique : “Since the early era of colonization, European residents of North America have been fascinated with the occult (...) as well as mixing supernatural ideas with their own institutionally learned Christianity (...).”²² Par voie de conséquence, on ne peut pas vraiment parler de la dernière vague du surnaturel dans les films et la culture populaire comme une mode passagère ou, même, comme un renouvellement d’intérêt à son égard. À vrai dire, l’intérêt à l’égard du surnaturel n’a jamais disparu : il est plutôt une constante dans l’histoire de l’Amérique.

C’est la raison principale pour laquelle un nombre de chercheurs situent l’attrait actuel à l’égard du surnaturel dans le contexte d’un héritage culturel et religieux plus large que celui du christianisme, qui incorpore un intérêt continu aux égards du surnaturel et des traditions telles que la magie et l’occultisme. Comme l’affirment Colin Campbell et Shirley McIver, “In one sense, the two traditions are inextricably intertwined, with orthodox religion, magic, superstition, witchcraft and spiritualism all part of a larger and more complex common heritage.”²³ À ce propos, Butler conseille que l’on élargisse et complique la définition et la catégorie de la religion pour inclure de telles croyances et traditions de sorte que “many seemingly fringe elements of contemporary belief should actually be seen as part of a long and characteristically American tradition.”²⁴

²²Leonard Norman Primiano, “Oprah, Phil, Geraldo, Barbara, and Things That Go Bump in the Night: Negotiating the Supernatural on American Television,” *Gods in the Details: American Religion in Popular Culture*, E. M. Mazur & K. McCarthy, eds., New York: Routledge, 2001, 50.

²³Colin Campbell & Shirley McIver, “Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism,” *Social Compass*, Vol. 34, No. 1, 1987, 50.

²⁴Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008, 16. Voir aussi Jon Butler, *Awash in a Sea of Faith*, 68. Et, Jon Butler n’est pas le seul à considérer que de tels intérêts, croyances et traditions font partie intégrale de l’expérience américaine. Howard Kerr et Charles L. Crow suggèrent également que l’intérêt continu envers de telles choses “forms a distinct pattern in

Il y a des avantages à placer la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel dans le cadre d'un intérêt continu à son égard dans l'histoire américaine. Bien entendu, cette perspective lance un défi à l'idée de la sécularisation comme un désenchantement du monde progressif et inéluctable. Guy Ménard résume bien cette dernière en parlant d'une évolution vers un monde où il n'est plus possible d'accepter l'idée qu'il puisse exister un monde surnaturel :

une évolution de ce monde vers une étape où les progrès de la *raison* et de la *science* rendent les humains de plus en plus incapables de croire aux dieux et aux mythes qui les racontaient, d'adhérer aux rites qui nous y rendaient présents, d'accepter l'idée qu'il puisse exister, *au-delà* de ce monde-ci, un monde *surnaturel*, peuplé d'être qui y mènent une existence à part, mais qui peuvent également intervenir dans le nôtre, à l'occasion. Bref, (...) une évolution qui rend les humains de plus en plus imperméables à l'*enchantement* même d'une expérience religieuse, dans un monde qu'auraient désormais déserté, sans espoir de retour, aussi bien les dieux que les fées et les miracles (...) ²⁵.

Que l'on soit d'accord ou pas avec cette idée, il est indéniable que plusieurs éléments de la modernité ont tendance à contrarier le surnaturel. Pourtant, le fait que beaucoup de personnes continuent de s'intéresser au surnaturel et de laisser ouvert la possibilité qu'il puisse exister un tel monde sous-entend que quelque chose d'autre doit travailler en sa faveur. Autrement dit, les gens ne consomment pas un tel grand nombre de produits culturels à propos du surnaturel simplement parce qu'ils sont là ; quelque chose à propos du surnaturel les attire et les fascine.

Pourquoi le surnaturel continue-t-il d'attirer et de fasciner un si grand nombre de nos contemporains ? Ici, Charles H. Lippy peut nous aider. Dans *Being Religious, American Style: A History of Popular Religiosity in the United States*, ce dernier entreprend une histoire de la

American history." "Introduction," *The Occult in America: New Historical Perspectives*, H. Kerr & C.L. Crow, eds., Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 2. De même, R. Laurence Moore affirme que: "From time to time in the past one hundred years the American press has heralded the advent of an occult revival. A closer historical look may suggest a more continuous public interest in ideas tinged with occult associations. Those ideas are better understood as part of a dominant popular outlook than as inexplicable and irrational outbursts in an uncomplicatedly secular age." "The Occult Connection? Mormonism, Christian Science, and Spiritualism," *The Occult in America: New Historical Perspectives*, H. Kerr & C.L. Crow, eds., Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 156.

²⁵C'est lui qui souligne. Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, Montréal: Liber, 2007, 25-26.

religiosité populaire aux États-Unis. Il considère la religiosité populaire comme quelque chose de constant dans la culture américaine et elle se caractérise avant tout par une croyance ardente à l'égard du surnaturel. En respect au surnaturel, il fait une distinction entre la religiosité populaire et les formes institutionnalisées de la religion²⁶. À la base des deux formes de religion, Lippy soutient qu'il existe un sens animé du surnaturel et une conviction que le monde est rempli de forces surnaturelles bienveillantes et malveillantes. Néanmoins, les formes institutionnalisées de la religion ont généralement tendance à ordonner, à systématiser et à organiser ce sens vif du surnaturel ainsi qu'à contrôler les moyens d'accéder aux pouvoirs qui résident dans le monde surnaturel. Par comparaison avec ces dernières, la religiosité populaire n'est pas marquée par la même propension pour une cohérence aux niveaux conceptuel et organisationnel²⁷.

Malgré le fait que la plupart des éléments de la religiosité populaire, incluant le surnaturel, sont liés de quelques façons aux traditions et aux institutions religieuses formelles, ils ne se limitent pas à leurs croyances, leurs credos, leurs doctrines et leurs pratiques. Au contraire, Lippy souligne qu'il a toujours existé une grande variété de ressources à l'intérieur et à l'extérieur des institutions religieuses formelles dans la culture américaine dans lesquelles les individus peuvent puiser pour construire une vision religieuse et personnelle du monde²⁸. D'ailleurs, comme on l'a déjà vu à propos du surnaturalisme populaire pendant et par-delà le 17^e siècle en Amérique, cette vision personnelle et religieuse du monde, qui est caractéristique de la religiosité populaire, peut souvent s'ajouter à ce

²⁶Voir Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 10-11.

²⁷À ce propos, Wade Clark Roof dit que : "Overarching meaning systems, logically ordered and consistent, may be described in textbooks describing the world's religions, but the operative symbolic universes for people are often not so well-defined (...). People adopt a particular belief or ritual practice precisely because it offers something to hold on to, without the need to fashion an integrated, or fully coherent view of oneself or of religion." *Spiritual Marketplace*, 139.

²⁸Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 17.

qui est offert par les religions institutionnalisées²⁹. En somme, il n'est pas douteux que la religiosité populaire américaine d'hier et d'aujourd'hui soit marquée profondément par une propension à la privatisation de la religion ainsi qu'au syncrétisme et à l'éclectisme religieux.

En dépit du fait que plusieurs prennent pour acquis la sécularisation grandissante de la société américaine, Lippy avance l'argument selon lequel les Américains ont toujours eu un sens animé du surnaturel, qui se trouve par ailleurs à la base de toutes les formes de la religiosité populaire :

My claim is simply that at the heart of American popular religiosity there has always been a lively sense of the supernatural and that ordinary men and women for generations have sought access to the realm of the supernatural in order to find meaning and purpose in life. Sometimes they gain that access through religious traditions and institutions, but more often through fusing together an array of beliefs and practices to construct personal and very private worlds of meaning³⁰.

²⁹David L. Weaver-Zercher est d'accord avec Lippy : "But for many New Englanders, who modified their ministers' theologies as they saw fit, the use of magic was a logical way to secure supernatural protection in a frightening world. In that sense, the magical worldview of ordinary New Englanders constituted a significant strand of popular theology, a strand most clergy found detestable." "Theologies," *Themes in Religion and American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004, 12-13. D'après lui, il existe une tendance dans la religion américaine à combiner des théologies apparemment contradictoires. Il suggère qu'il est peut-être temps de voir une plus grande compatibilité entre le christianisme et le magique : "(...) throughout American history, many Americans have resisted being told by religious authorities what they should believe and have instead formulated belief systems that help them make sense of their worlds. Given the theological choices most Americans have had at their disposal, it should not surprise us that some seventeenth-century Puritans embraced Calvinist theology and a magical worldview. Nor should it surprise us that some twenty-first-century Americans discuss Christian theology on Sunday morning and manipulate New Age crystals on Friday night." *Ibidem*, 35. C'est aussi l'opinion de Gordon Lynch qui cite un sondage mené en 2001 (ARIS) selon lequel 77% des répondants se sont identifiés avec une forme de christianisme, mais qui ajoute que : "This Christianized culture is certainly not uniformly orthodox in terms of traditional Christian beliefs. High levels of belief in God, the importance of prayer, the Devil, angels and both heaven and hell, are mixed in with high levels of belief in the paranormal and alien visitations to our world." *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*, London: I.B. Tauris, 2007, 2.

³⁰Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 19. Voir, 18. Pour illustrer, Lippy donne entre autres l'exemple de la croyance populaire aux anges qui reflète nettement le sens animé du surnaturel qui se trouve encore au coeur de la religiosité populaire américaine. Les anges font parties des doctrines de plusieurs traditions religieuses aux États-Unis comme le judaïsme et le christianisme. Mais, ils font aussi partie du Nouvel Âge et de diverses formes de l'occultisme. Selon Lippy, il importe peu que les anges peuvent être classés dans telle ou telle tradition religieuse. Pour la plupart des Américains, ce qui importe est que les anges sont des êtres réels auxquels les individus peuvent avoir un accès directe : "Whether perceived as guardian spirits, as forces that offer immediate assistance to those who call upon their help, or as more amorphous supernatural entities, angels represent a means of access to the realm of sacred power that is always available and that requires no mediation through religious professionals or institutions. Angels symbolize these beneficent forces that work on behalf of individuals (...)." *Ibidem*, 212. Ce qui aide à rendre compte de la fascination à l'égard d'eux qui a connu une période d'intensification à partir des années soixante-dix et, spécialement, dans les années quatre-vingt-dix. Par contre, Lippy n'oublie pas de faire remarquer que le sens du surnaturel qui nourrit

Lippy clarifie donc pour nous qu'il est loin d'être seulement question d'une angoisse et d'une peur à l'égard du surnaturel, surtout lorsqu'il apparaît dans la religiosité populaire. Il met l'accent sur le surnaturel comme une forme ambiguë qui peut faire peur, mais qui peut aussi rassurer. De même, pour Chireau, le surnaturalisme, la magie et l'occultisme promeuvent une vision du monde qui est "powerful, mysterious, and infinite but at the same time accessible."³¹ En effet, la religion populaire contient une panoplie de moyens religieux et/ou magiques, qui sont commodément accessibles, pour se protéger, pour contre-attaquer et pour se délivrer des menaces et des maux surnaturels. En considérant ce côté accessible du surnaturel, Robert S. Ellwood en vient à dire que la visée de la religion populaire est "not coherent wisdom or meaning so much as power."³²

Dans la même veine, Lippy soutient que les Américains continuent de chercher un accès personnel et direct au monde surnaturel "in order to use its power to give them control over their lives and to endow their lives with meaning."³³ Plus exactement, il stipule que :

(...) acknowledging the presence of supernatural powers, whether good or ill, enabled ordinary people to understand why certain things happened to themselves and to others, things that did not

la religiosité populaire inclut, comme on le sait déjà, un sens fort du pouvoir du Mal, des mauvais esprits et démons.

³¹Yvonne Chireau, "Supernaturalism," 97.

³²Robert S. Ellwood, *The Fifties Spiritual Marketplace: American Religion in a Decade of Conflict*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, 12 cité dans Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, 88.

³³Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 233. À la fin de son étude, Lippy résume bien ce qu'il conçoit comme la façon particulière par laquelle les Américains sont religieux : "Popular religiosity is to some extent akin to shopping for God in a divine supermarket, for it involves individuals looking to many sources, picking and choosing beliefs and practices that make sense to them, and ultimately constructing a worldview that enables them to make sense out of their own experience, even if that worldview lacks conceptual coherence. Far from being merely an offshoot of modernization and technological advance, popular religiosity, with its lively, but unsystematic sense of the supernatural and conviction that the empirical world is the arena where forces of good and evils struggle to hold sway, has flourished in America from the very beginnings. From Puritans to Neopagans, from Cherokees to Christian Scientists, ordinary American men and women have engage in that human quest for meaning by exploring many ways to gain access to that realm of power, to use that power to benefit themselves in gaining a sense of control over their lives and thus charting their own destiny. Being religious, American style, is to share in that dynamic, but highly personal and ultimately very private enterprise of endowing one's own life with meaning." *Ibidem*, 233.

fit into a neat pattern. By having some sense of cause, such phenomena could at least be understood. Understanding why something occurred – attributing it to the work of some supernatural force – does not mean one had to accept everything as good or having some positive benefit. But one can incorporate such matters into a meaningful worldview, basic religious activity. That itself (...) is a form of power. But it is a power the people have, independent of formal religious institutions and religious professionals such as clergy.³⁴

Selon lui, le surnaturel est alors une façon par laquelle les individus peuvent s’octroyer un certain pouvoir et contrôle de deux différentes façons : d’abord, par un acte d’interprétation et, puis, par un accès aux forces surnaturelles. De plus, Lippy fait valoir que ce pouvoir et ce contrôle s’élaborent en dehors de l’autorité des institutions religieuses formelles.

Il est avantageux de retenir certains points qui ressortent de la perspective selon laquelle il existe un intérêt continu à l’égard du surnaturel qui parcourt l’histoire américaine. Nous retenons notamment les propensions de la religiosité populaire à la privatisation de la religion, au syncrétisme et à l’éclectisme ainsi que les accents sur le surnaturel, sur l’accessibilité du surnaturel et sur la capacité du surnaturel à donner du sens et un sens de contrôle dans la vie. En effet, ces dimensions importantes de la religiosité populaire continuent de jouer un rôle dans la forme fascinée du surnaturel telle qu’elle apparaît aujourd’hui dans les cultures cinématographique et populaire ainsi que les formes contemporaines de religion, de religiosité et de spiritualité.

L’ACCLIMATATION DE L’HÉRITAGE POPULAIRE À LA MODERNITÉ TARDIVE : L’ARRIVÉE D’UNE NOUVELLE OUVERTURE AUX POSSIBILITÉS DU SURNATUREL

Bien que la religiosité populaire a depuis toujours inclus des tendances marquées vers la privatisation de la religion, le syncrétisme ainsi que l’éclectisme, ces configurations deviennent les traits caractéristiques par excellence de nombreuses formes contemporaines de religion, de religiosité

³⁴Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, 29.

et de spiritualité qui se développent dans de nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses³⁵. Dans une société moderne et largement sécularisée dans laquelle le surnaturel et les merveilles ne peuvent plus, comme le disent Daston et Park, “buttress regimes, subvert religions, or reform learning,” la persistance de la fascination à l’égard du surnaturel est peut-être étonnante³⁶. Mais, cet étonnement s’éclaircit lorsqu’on comprend les manières par lesquelles les nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses peuvent amener à une ouverture d’esprit à l’égard du surnaturel et les manières par lesquelles le surnaturel s’adapte et, par ce fait, peut devenir non seulement opposé, mais aussi compatible avec les idées et les modes de vie modernes. Quelles sont donc ces nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses ?

La première constatation qui s’impose est la perte d’autorité et de pouvoir des institutions religieuses et culturelles. La plupart des historiens s’accordent pour dire que les Américains ont fait l’expérience d’une perte de confiance dans la nation américaine et dans ses institutions pendant les bouleversantes années soixante³⁷. De cette autre perspective, étant donné l’intérêt continu à l’égard du surnaturel dans l’histoire américaine, il demeure vrai que les vagues de fascination à son égard dans les années soixante et soixante-dix ainsi que dans les quinze dernières années ne représentent pas quelque chose de nouveau. Pourtant, aux yeux de Campbell et McIver, elles révèlent une nouvelle situation qui traduit “a weakening of the power of the guardians of orthodoxy to hold such interests in check.”³⁸ Avec la diminution de l’autorité et du pouvoir des “gardiens de l’orthodoxie”

³⁵Voir Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, 143-149.

³⁶Lorraine Daston & Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, 367.

³⁷Voir, par exemple, Sydney E. Ahlstrom, *A Religious History of the American People*, 963.

³⁸Colin Campbell & Shirley McIver, “Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism,” 46.

sont venues une plus grande acceptation et une plus grande liberté pour poursuivre, pour expérimenter et pour exprimer des intérêts à l'égard du surnaturel ainsi que des religions et des spiritualités alternatives qui étaient jadis considérés comme déviants par les institutions établies³⁹.

Néanmoins, le revers de la médaille de la perte de l'autorité et du pouvoir des institutions religieuses et culturelles est une plus grande autonomie de la part des individus par rapport aux grands appareils du croire. Dans la situation actuelle, il est avant tout question d'un tournant vers l'éclectisme tel que Ménard le définit, à savoir comme "le fait de tenir à choisir soi-même les valeurs, les croyances et les types de comportements auxquels on adhère, plutôt que de se les voir imposer par une institution ou par quelque autre instance d' 'autorité' ".⁴⁰ Certes, la valorisation de la liberté du croire n'est pas non plus nouvelle ; elle s'enracine effectivement dans les fondations de la nation américaine⁴¹.

Cependant, dans les dernières décennies, maints chercheurs ont remarqué non seulement une remise en question plus généralisée des grands appareils du croire, mais aussi l'émergence d'une énorme variété de sources d'autorité et de ressources religieuses et culturelles vers lesquelles les individus peuvent se tourner pour s'orienter dans la vie. Dans la société actuelle où s'avance

³⁹Voir Colin Campbell, "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization," *The Cultic Milieu: Oppositional Subcultures in an Age of Globalization*, J. Kaplan & H. Löow, eds., Walnut Creek: AltaMira Press, (1972) 2002, 12-74.

⁴⁰Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, 147.

⁴¹Dans la tradition protestante, ne trouve-t-on pas un emphase sur l'autorité et la conscience personnelles dans l'acte d'interprétation de la Bible ainsi qu'un scepticisme à l'égard de l'autorité religieuse traditionnelle? Voir Darryl Jones, *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*, New York: Oxford University Press, 2002, 124. Dans la constitution des États-Unis, ne trouve-t-on pas l'idée de l'autonomie individuelle de sorte que les individus ont la liberté et le droit de choisir à ce qu'ils ou elles veulent croire ou non en matière de religion? Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, and the Supernatural*, New York: Oxford University Press, 2003, 224. En effet, Robert Wuthnow la considère comme la valeur américaine par excellence puisqu'il est communément admis que "the belief that individual freedom – freedom to choose one's values and experiences – is the most worthy of all values." *All in Sync: How Music and Art Are Revitalizing American Religion*, Berkeley: University of California Press, 2003, 239.

l'“autonomisation” des individus, on observe davantage de quêtes de sens aux niveaux des individus et des groupes qui doivent s'orienter eux-mêmes dans un univers complexe, pluriel et médiatisé⁴². C'est pourquoi un nombre de spécialistes pensent qu'il est plus avantageux de situer la dernière mode du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire dans le contexte contemporain afin de mieux tenir compte des nouvelles conditions sociales et culturelles auxquelles la religion et le surnaturel se sont adaptés et dans lesquelles ils regagnent une vitalité palpable.

Alors que certains décrivent les effets de la modernisation en termes de sécularisation et du déclin des religions traditionnelles, d'autres chercheurs soulignent l'émergence de nouvelles formes de religion, de religiosité et de spiritualité. Par exemple, Wade Clark Roof propose qu'une nouvelle forme de religion a surgi de la confrontation avec la modernité, l'individualisme et le pluralisme :

It is not that the world has gone secular, lost all its scripts embedding the sacred; instead, the world has become a gigantic maze of alternative paths requiring of individuals a level of decision-making and accountability on a scale unlike anything previous Americans have known – and involving in a most fundamental way, things of the spirit⁴³.

En bref, Clark Roof soutient qu'une religiosité ou une spiritualité de quête et de négociation prévaut

⁴²Voir Dominique Wolton, “L'Église face à la révolution de la communication et à la construction de l'Europe,” *Médias et religions en miroir*, P. Bréchon & J.-P. Willaime, dir., Paris: Presses Universitaires de France, 2000, 323-324.

⁴³Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, 313. Les chercheurs ont tendance à suivre deux modèles de la sécularisation. Ce qui les mènent à voir différemment la situation religieuse actuelle. Ceux et celles qui suivent le vieux modèle tendent à voir l'évacuation de la religion dans la société contemporaine et à définir la religion traditionnellement, c'est-à-dire comme un ensemble de croyances et de pratiques institutionnalisées. Les chercheurs qui suivent le modèle révisé tendent à voir non pas la disparition, mais la transformation de la religion dans le monde contemporain. Christopher H. Partridge fournit un exemple du modèle révisé : “While not denying Western secularization, this chapter asks whether it is the *whole* story. Is the West witnessing a *thoroughgoing* erosion of belief in the supernatural? Is the loss of faith in otherworldly forces a linear, one-way, inevitable decline, or are there reasons to believe in the reemergence of religion in the West?” “Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of the West,” *The Oxford Handbook of New Religious Movements*, J. R. Lewis, ed., New York: Oxford University Press, 2004, 39-40. D'après lui, tandis que les institutions religieuses traditionnelles sont en train de décliner, d'autres formes significatives de la religion et de la spiritualité émergent qui ne leurs ressemblent pas nécessairement. De cette façon, l'étude des nouvelles formes de religion et de spiritualité requière une conception plus large de la religion. Par ailleurs, Partridge soutient que le “ré-enchantement moderne” n'est pas un retour aux manières antécédentes d'être religieux. Puisque les sociétés modernes sont pluralistes et qu'elles offrent un choix croissant de croyances et de pratiques religieuses, il est toujours question de l'émergence de nouvelles formes de religion et de spiritualité. Voir *Ibidem*, 46.

dans le terrain religieux actuel. Dans cette dernière, la religion est comprise comme quelque chose que l'on choisit (même quand on choisit la tradition religieuse dans laquelle on a grandi) parmi un nombre grandissant d'options et sur laquelle on considère détenir l'autorité ultime⁴⁴.

La spiritualité de quête et de négociation est un exemple de l'adaptation de la religion aux nouvelles conditions sociales et culturelles de la modernité et, plus spécifiquement, de la modernité tardive. Elle fournit une structure pour les gens en quête de spiritualité dans le contexte d'un marché en pleine expansion depuis les années soixante. Ce "marché spirituel" rend disponible une pluralité de possibilités parmi lesquelles l'individu est invité à choisir et, par conséquent, à devenir bricoleur en façonnant sa propre vision spirituelle et personnelle du monde⁴⁵. Pour ceux et celles qui s'intéressent à la religion populaire, il est commun d'admettre que "everybody glosses a tradition in one or another way to put life's pieces together. (...) [E]verybody creates; everybody picks and chooses from what is available (...)." ⁴⁶ Toutefois, comme le fait observer Robert Wuthnow, une des

⁴⁴Voir Wade Roof Clark, *Spiritual Marketplace*, 45, 151. À propos de l'autonomie religieuse, Stewart M. Hoover dit : "This idea (...) marks a fundamental shift. Autonomy takes responsibility for religious life out of the hands of clerical and other institutional authorities and places it in the lap of the individual." "Visual Religion in Media Culture," *The Visual Culture of American Religions*, D. Morgan & S. M. Promey, eds., Berkeley: University of California Press, 2001, 152. D'ailleurs, d'après Lynn Schofield Clark, la plupart des Américains ne ressentent pas le besoin de dépendre sur les experts religieux pour leurs dire ce qu'il est convenable de croire. Ces derniers ont une certaine autorité, mais ils n'ont pas l'autorité finale. Voir *From Angels to Aliens*, 124-125, 8-9. Par contre, comme le dit bien Wuthnow, cette conception de l'autorité diffère de celle qui prévalait dans le passé : "People of faith have nearly always maintained that religious traditions are not democracies. (...) Truth is absolute and divinely revealed (...). To the extent that truth is subject to interpretation, its interpreters are the clergy, scholars, and other leaders who hold legitimate positions of authority." *All in Sync*, 239.

⁴⁵Voir Gordon Lynch, *The New Spirituality*, 126. Selon Robert Wuthnow, la spiritualité se rapporte aux croyances et aux activités par lesquelles les individus tentent de lier leur vie à une conception d'une réalité transcendante. Bien que la spiritualité est quelque chose de personnelle, elle n'est pas seulement la création d'individus car elle est façonnée par des circonstances sociales plus larges et par les croyances et les valeurs présentes dans la culture environnante. *After Heaven: Spirituality in America since the 1950s*, Berkeley: University of California Press, 1998, viii.

⁴⁶C'est elle qui souligne. Catherine L. Albanese, *A Republic of Mind and Spirit*, 9.

choses qui différencient les situations religieuses du passé et du présent est qu'il existe une variété encore plus vaste de ressources religieuses et culturelles disponibles dans le marché spirituel⁴⁷.

Ainsi, c'est dans ce tournant social, culturel et religieux vers l'autonomisation des individus qu'il faut inscrire la forme fascinée du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire. Il convient d'examiner de plus près tout d'abord la place du surnaturel dans ce tournant actuel, qui pousse les gens à s'orienter eux-mêmes dans la vie et, parfois, à plonger dans une spiritualité de quête et de négociation et, par après, au chapitre sixième, les liens possibles avec le surnaturel qui se déploie au cinéma et, plus largement, dans la culture populaire. D'une part, nous considérons le lien entre la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel et une suspicion à l'égard des institutions établies, spécialement celles religieuses et scientifiques qui prétendent pouvoir dire le sens de manière exclusive. D'autre part, nous enquêtons sur le lien entre la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel et l'émergence du marché spirituel ainsi que d'un milieu tribal qui offrent aux individus une panoplie de sources d'autorité et des ressources religieuses et culturelles dans leur quête de sens, d'identité et de spiritualité.

La question est dès lors de savoir si quelque chose comme un intérêt, une croyance ou une ouverture aux possibilités du surnaturel existent effectivement aujourd'hui aux États-Unis. Il n'est de fait pas très aisé de rendre compte de la situation globale du surnaturel. Sans vouloir répéter les sondages étalés précédemment dans l'introduction, nous pouvons invoquer des études sociologiques récentes sur le terrain, spécialement celles de Wade Roof Clark, Robert Wuthnow et de Lynn Schofield Clark, qui ont étudié de manière diligente le sujet et qui soutiennent un nombre de points communs. Premièrement, ces derniers s'accordent sur le fait que bien des Américains s'intéressent

⁴⁷Robert Wuthnow, *After Heaven*, 136-137. Voir également, 1.

vigoureusement aux phénomènes du surnaturel⁴⁸. Deuxièmement, ils décrivent une situation actuelle dans laquelle sont répandues une croyance et/ou une ouverture d'esprit aux possibilités du surnaturel plutôt qu'une croyance (ou une incroyance) ferme. Finalement, ces trois chercheurs s'entendent pour dire que l'incertitude qui se dégage d'une suspicion généralisée vis-à-vis les grands appareils du croire a affaire à l'engouement qu'entraîne le surnaturel dans la société américaine contemporaine.

Or, le climat actuel de suspicion et d'incertitude rendrait plusieurs de nos contemporains à nouveau disponible à s'ouvrir à l'idée qu'il puisse exister un monde surnaturel ou, du moins, à ausculter avec une curiosité fascinée la parcelle mystérieuse du monde⁴⁹. Sous cet angle, l'incertitude qui imprègne les attitudes de maints Américains aujourd'hui ne porte pas autant à une suspicion et un doute à l'égard du surnaturel, qu'à une méfiance et un scepticisme à l'égard des grands appareils du croire. Comme le dit Schofield Clark, "we can see the skepticism is not directed so much at God and supernatural beings, per se, as the theories of secularization had predicted. Instead the skepticism is for the institutions and their historic beliefs."⁵⁰ Pareillement, Clark Roof affirme que le climat d'incertitude n'incite pas obligatoirement à adopter une vision sécularisée du monde puisque beaucoup de gens ont moins confiance aux promesses du progrès, de la politique, de la science, de

⁴⁸En réfléchissant sur son travail sur le terrain, Wade Clark Roof dit que : "People seemed amazingly open to spiritual exploration: more than a few were attracted to the paranormal and to divine intervention, as evident in conversations about space-age narratives, near-death experiences, shamans, angels, and past-life regressions. Striking among these more self-reflexive types was the degree to which such spiritual phenomena mixed rather freely with Judeo-Christian symbols and themes such as God, Jesus, faith, and salvation." *Spiritual Marketplace*, 83. Plus loin, il ajoute que : "Angels, near-death experiences, and even UFOs and invasion by aliens seem every bit as real to many seekers as belief in the resurrection of Jesus Christ from the dead." *Ibidem*, 212.

⁴⁹Voir Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, 141-142. Robert Wuthnow définit le mystérieux comme quelque chose qui transcende l'expérience et la compréhension humaines. *All in sync*, 241. En parlant de la grande consommation de produits culturels au sujet des phénomènes surnaturels et paranormaux, Wade Clark Roof suggèrent à l'instar de Phyllis Tickle que la majorité du public se situe "somewhere between belief in and curiosity about such possibilities." *Rediscovering the Sacred*, New York: Crossroads, 1995, 39 cité dans *Spiritual Marketplace*, 99.

⁵⁰Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 211.

la technologie, de la psychothérapie et de la consommation. Au contraire, à ses yeux, il mène les individus à adopter “a more open, questing posture”, à s’ouvrir de manière frappante à l’exploration des possibilités du croire ainsi qu’à une disposition selon laquelle il est couramment admis que “there is ‘more’ to reality claimed than just what is visible, material, or natural (...).”⁵¹

Dans *After Heaven*, Wuthnow rend compte d’un enjeu probant concernant une corrélation entre l’incertitude et le surnaturel qui est fréquemment prise pour acquise dans plein d’ouvrages et de commentaires sur la religion et la culture populaires. Selon lui, l’incertitude se traduit comme un état psychologique qui peut causer les individus “to seize hold of some encounter with the supernatural as a way of gaining assurance that life has meaning or that divine help is available.”⁵² Quoique cette idée contienne une part de vérité, Wuthnow affirme, à juste titre, qu’elle doit être amplifiée afin de tenir compte des manières par lesquelles les conditions sociales et culturelles particulières aux temps présents ont contribué à l’épanouissement d’un attrait si vif à l’égard du surnaturel et du mystérieux ainsi que d’une disposition répandue à envisager la possibilité que la réalité ordinaire n’est pas tout ce qui existe⁵³. Hormis le climat d’incertitude, il attire l’attention particulièrement sur le fait que “the mysterious has become a growth industry.”⁵⁴

⁵¹Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, 19, 100-101. Comme il l’explique, “Recognition of uncertainty in many realms of life is widespread and is hardly the province of a handful of postmodern theorists. Yet, it is equally clear, there is no wholesale rejection of the possibility of belief. History has not gone the way of the demythologized world that liberal and existentialist theologians only fifty years ago predicted as the future recourse: current popular belief in angels, near-death experiences, and UFOs lay that secular hope at rest. To the contrary, there is a staggering openness to *exploring* possibilities of belief and a willing suspension of hesitancy to confront the grounds of faith and morality.” *Ibidem*, 48.

⁵²Robert Wuthnow, *After Heaven*, 124.

⁵³Voir Robert Wuthnow, *After Heaven*, 124, 136.

⁵⁴Robert Wuthnow, *After Heaven*, 120.

En définitive, pour Wuthnow, l'intérêt et la croyance à l'égard du surnaturel et du mystérieux sont stimulés par les livres et les médias populaires hors des cadres de la théologie et des religions institutionnalisées, qui ont, par ailleurs, perdu le monopole pour interpréter et contrôler autoritairement de tels phénomènes et les expériences personnelles qu'ils peuvent susciter⁵⁵. D'une manière concordante, dans un article sur le surnaturel, Michel Despland propose que le trait caractéristique de la société moderne n'est pas nécessairement un taux moins élevé de croyances aux êtres et aux forces surnaturelles, mais la variété des sources d'autorités auxquelles les gens peuvent se tourner pour s'orienter dans la vie⁵⁶. Avec la perte de points de repères normatifs, les individus en quête de sens, d'identité et de spiritualité peuvent se nourrir non seulement des religions traditionnelles occidentales, mais aussi de sources d'autorité et de ressources religieuses et culturelles de plus en plus larges comme les traditions religieuses du monde, les religions et les spiritualités alternatives, les arts, la culture populaire et, même, les films d'horreur surnaturelle. Étant donné l'émergence du marché spirituel, Wuthnow et Clark Roof soulignent que la spiritualité de quête qui prévaut dans la situation religieuse actuelle est, en partant, une spiritualité de négociation. Ce qui devient encore plus manifeste dans la société hautement médiatisée dans lequel on vit⁵⁷.

⁵⁵Voir Robert Wuthnow, *After Heaven*, 128.

⁵⁶En fait, Despland parle de trouver des explications, des stratégies de survie et de la réassurance cognitive et affective. "The Supernatural," *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 14, M. Eliade, ed., New York: Macmillan, 1987, 162.

⁵⁷Comme le dit Clark Roof, "(...) the media remake religion into a more dynamic, self-reflexive activity on the part of the individual and reinforce the view that, whatever else it might be, religious consciousness involves an active process of meaning-making, of interpreting one's own situation in relation to media discourses as well as those in traditional religious institutions. Bombarded by media input, the individual is left having to do a lot of cognitive negotiating and bargaining." *Spiritual Marketplace*, 69-70. Il va sans dire que le marché spirituel s'adosse à la société et la culture de consommation de la modernité tardive, qui insistent sur la variété et le choix des individus. Voir Christopher H. Partridge, "Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of the West," 41.

LES VOIES OPPOSITIONNELLES ET LES VOIES CONCILIATOIRES DE LA FORME FASCINÉE DU SURNATUREL

D'après Wuthnow et Clark Roof, la spiritualité de quête et de négociation traverse de façon générale les frontières des institutions religieuses et s'étend à la fois aux personnes qui leurs appartiennent et qui ne leurs appartiennent pas⁵⁸. Toutefois, cette dernière est également caractéristique d'un autre milieu en expansion depuis les années soixante. Au début des années soixante-dix, Colin Campbell a fait remarquer l'émergence d'un milieu tribal qu'il décrit comme "the worlds of the occult and the magical, of spiritualism and psychic phenomena, of mysticism and new thought, of alien intelligences and lost civilizations, of faith healing and nature cure."⁵⁹ Bien qu'il soit très divers, ce milieu tribal possède des traits généraux.

Le milieu tribal se caractérise tout d'abord par une spiritualité de quête qui mène les individus à chercher du sens religieux et spirituel hors des frontières des institutions religieuses traditionnelles dans les religions et les spiritualités alternatives. Ensuite, ce dernier se singularise par un élément de résistance et, parfois, d'hostilité aux orthodoxies culturelles dominantes, spécialement le christianisme qui est perçu comme autoritaire, exclusif, patriarcal et dogmatique. Enfin, il se distingue par des formes de socialité et de religiosité mouvantes et non exclusives⁶⁰. Ce qu'il partage par ailleurs avec la spiritualité de quête et de négociation qui prévaut d'une manière plus générale dans le terrain religieux actuel.

Christopher H. Partridge est en partie d'accord avec Campbell : les croyances, les pratiques et les traditions religieuses et spirituelles alternatives sont devenues de plus en plus acceptables

⁵⁸Voir Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, 7-8.

⁵⁹Colin Campbell, "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization," 14.

⁶⁰Voir Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, 150,153.

depuis les années soixante. Par contre, pour Partridge, il est évident que le milieu tribal n'a pas cessé de pénétrer et d'influencer la culture *mainstream* à un tel point qu'il préfère le terme "occulture" pour décrire le nouveau milieu religieux et culturel alternatif. En choisissant ce terme, il souligne le fait que bien des gens y participent non seulement par des activités "spirituelles" comme la méditation hindoue ou bouddhique, mais aussi par des activités culturelles comme regarder certains films et séries télévisées, notamment ceux qui se réfèrent au surnaturel. En un mot, l'occulture est essentiellement un milieu religieux et culturel non chrétien qui nourrit et qui est nourri par la culture populaire⁶¹. Bien que ce n'est pas ici le lieu pour en faire la démonstration dans les détails, Partridge avance l'argument selon lequel il faut placer le phénomène de la fascination contemporaine à l'égard du surnaturel dans ce contexte plus spécifique et plus oppositionnel.

Que la spiritualité de quête et de négociation soit compatible ou oppositionnelle aux institutions religieuses établies, elle porte les marques persistantes de la religiosité populaire, à savoir la privatisation de la religion, le syncrétisme et l'éclectisme ainsi qu'un intérêt et une croyance (moins ferme mais quand même) ouverte aux possibilités du surnaturel, en s'élaborant dans le monde contemporain. Néanmoins, elle additionne fréquemment un nouvel élément à son mélange syncrétique et éclectique : celui de la science et la technologie. Étant donné le penchant vers le syncrétisme au sein de la religiosité et de la spiritualité populaires, l'ajout de la science et de la technologie n'est pas tout à fait inattendu. Dans son article sur le surnaturalisme, Chireau tente de comprendre ce nouveau mélange en posant ces questions pertinentes :

Contemporary Americans rely on science and technology and yet consult astrologers and psychics for important personal decisions, avoid stepping on cracks in the sidewalk, attend church, and

⁶¹Christopher H. Partridge, *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, Vol. 1, London: T&T Clark, 2004, 4.

profess strong belief in the afterlife. Why? How do we explain the American propensity for mixing religion, science, magic, folklore, and the occult?⁶²

Elle propose que l'intérêt actuel à l'égard du surnaturel s'explique, d'une part, par la propension au syncrétisme dans l'histoire de la religion américaine et, d'autre part, par l'adaptation du surnaturel à la modernité en empruntant les traits de la foi en la science et la technologie.

Quoique plusieurs Américains sont soupçonneux des prétentions exclusives à la vérité de la science, ils prennent souvent pour acquis que le surnaturel et le spirituel doivent être suppléés par le scientifique et par la preuve expérimentale (comme avec le spiritualisme et le paranormal)⁶³. À ce propos, Robert Galbreath fait une observation judicieuse : “The claim was not a repudiation of science, but it was a rejection of the opinion that science provided the only legitimate access to reality.”⁶⁴ De cette façon, il est plus facile de comprendre comment les gens continuent de s'intéresser au surnaturel en même temps qu'ils se fient aux preuves expérimentales. Ici, la relation entre le surnaturel et le scientifique n'est pas forcément une question de choix mutuellement exclusif. Au contraire, Schofield Clark propose que l'importance attachée aux “faits” peut même parfois porter du support à l'intérêt et à la croyance à l'égard des possibilités du surnaturel :

We as a society are less attracted to an orthodoxy that appeals to a centralized institutional authority. At the same time, however, we continue to be a society interested in scientific proof, and in the relationship between the material world and whatever lies beyond. (...) What is important and interesting, to some of us at least, are the questions, the ‘what ifs,’ the possibilities – especially if there are ‘facts’ that suggest that (...) ‘there’s more out there than we realize’.⁶⁵

⁶²Yvonne Chireau, “Supernaturalism,” 71.

⁶³Voir Yvonne Chireau, “Supernaturalism,” 95 et Patrick Dondelinger, “Retour du Merveilleux dans l'Église?”, “Faut-il croire au merveilleux?”, P. Dondelinger, dir., Paris: Éditions du Cerf, 2003, 138.

⁶⁴Robert Galbreath, “Explaining Modern Occultism,” *The Occult in America: New Historical Perspectives*, H. Kerr & C.L. Crow, eds., Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 30.

⁶⁵Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 211.

Aussi contradictoire que cela puisse paraître, on doit donc admettre que nombreuses personnes continuent de s'intéresser au surnaturel *et* à la science.

Il existe cependant un différent type d'adaptation du surnaturel à la modernité, surtout lorsqu'on considère la branche métaphysique des nouvelles formes de religion et de spiritualités. Dans une étude récente sur la religion métaphysique, Catherine L. Albanese avance l'argument selon lequel la religion américaine doit être comprise comme incluant trois formes majeures "whose interplay and, in many cases, amalgamations have worked their way through the nation's history": la forme protestante dans ses traditions puritaine et évangélique, la forme *mainstream* des dénominations chrétiennes et la forme métaphysique⁶⁶. Elle montre une grande appréciation pour le travail de Butler car "(...) his triangulation of religious forces – Protestant evangelical, mainstream Christian denominational, and occult – for the first time introduced a narrative complexity that earlier historians had overlooked and/or undervalued."⁶⁷ Par contre, Albanese garde des soupçons quant à la position marginale que Butler et d'autres historiens attribuent aux traditions telles que la magie et l'occultisme avec le processus de folklorisation.

Au lieu de voir une processus de folklorisation des traditions de la magie et de l'occultisme, Albanese voit une croissance marquée de ces traditions sous la forme de ce qu'elle nomme la religion métaphysique depuis le 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui :

With ironies abounding, mysticism – which for Anglo-American Protestants was code for Catholicism, for abstract, impractical reasoning, and specifically for dogmatism with trappings of cultural naiveté and lack of proper criticism – this mysticism crept back into culture. Now, however, it came in an altered guise, bringing with it the glowing admiration for science that pervaded the Baconian universe. Far from the 'folklorisation' of the occult (as Butler would have it), a new urban and semi-urban American public, largely middle class and lower class, became invested in complex

⁶⁶Catherine L. Albanese, *A Republic of Mind and Spirit*, 4-5.

⁶⁷Catherine L. Albanese, *A Republic of Mind and Spirit*, 3.

patterns of religious thought and practice, partially inherited from the past and partially created in the moment. This emergent religious thought and practice exploded occultism into a new and larger category. (...) And by the end of the twentieth century, metaphysics continued to point to some of these same concerns even as the term became a self-styled name for Americans who understood themselves as seekers on a 'spiritual' path⁶⁸.

Pour elle, il est important de reconnaître que les traditions telles que la magie et l'occultisme se sont transformées de manière complexe en s'adaptant au savoir moderne et scientifique pour donner naissance à une religion métaphysique américaine distincte, bien que reliée aux traditions précédentes. Que l'on soit d'accord avec la thèse d'Albanese ou non, elle jette néanmoins une lumière sur une des courbes montantes du surnaturel dans sa trajectoire oscillante aux États-Unis.

Or, il est clair que le surnaturel se transforme lorsqu'il apparaît dans la religion métaphysique qui s'adapte volontiers au savoir moderne et scientifique. Tout semble effectivement indiquer une transformation du surnaturel en spirituel et du spirituel en énergie. Comme l'explique Albanese, "To be spiritual, in a metaphysical universe, is to unblock the door and to let the waters of life flow through. To put the matter in more contemporary language, it is to be sensitive to subtle energies and to respond to them with openness and delight."⁶⁹ Telles les merveilles des pionniers puritains, la religion métaphysique place le surnaturel/spirituel non pas *contre* la nature, mais *dans* la nature. Plus précisément, le monde matériel est lié à un monde spirituel de sorte que "all of reality is made of the same cosmic material, and therefore all is 'natural'."⁷⁰

⁶⁸Catherine L. Albanese, *A Republic of Mind and Spirit*, 11-12.

⁶⁹Catherine L. Albanese, "The Subtle Energies of Spirit: Explorations in Metaphysical and New Age Spirituality," An Unpublished Paper Presented at the Consultation on Spirituality, University of California, Santa Barbara, March 6-8, 1998 cité dans Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, 7.

⁷⁰Catherine L. Albanese, *A Republic of Mind and Spirit*, 7.

Loin d'être une connaissance ésotérique, on croise de nos jours cette conception du surnaturel en tant que spirituel et énergie dans nombreux lieux de la culture populaire. Pour illustrer, prenons le film récent d'horreur surnaturelle intitulé *The Beacon* (M. Stokes, 2009). Dans ce dernier, Simon Valencia (J. Cruz) est un professeur d'anthropologie en charge d'expliquer la hantise qui tourmente les habitants d'un bloc d'appartements. Pour le faire, il fait tout d'abord cette mise au point : "No, no. Everything is of the natural world. Nothing can be supernatural. Super-ordinary, maybe. Super-usual." Quoiqu'ils soient ré-interprétés en tant que choses naturelles et extraordinaires, il reste que les esprits qui hantent le Beacon interfèrent de façon déterminée dans les affaires humaines.

On entend souvent que la modernité et le progrès scientifique et technologique ont liquidé la croyance à l'égard du surnaturel, des esprits et des démons. Mais, on entend plus rarement que la science peut ouvrir des espaces conceptuels et, même, que la technologie peut ouvrir des espaces matériels qui donnent une place au surnaturel/spirituel⁷¹. Pourtant, tout semble se passer comme si tel était le cas, du moins, dans certaines formes contemporaines de religion et de spiritualité et, du moins, dans certains films récents d'horreur surnaturelle.

Permettez-moi d'illustrer à nouveau avec un film du même genre. Dans *The Marsh* (J. Barker, 2006, Canada), nous avons droit à cet entretien entre les deux personnages principaux, à savoir Claire Halloway (G. Anwar) et Geoffrey Hunt (F. Whitaker) :

Claire: "So, you're a paranormal consultant who doesn't believe in ghosts?"

Geoffrey: "I believe in people. I mean, people are water and energy. If water can transform from ice and steam into mist and energy transforms, then why can't people?"

⁷¹Comme le fait remarquer Gordon Lynch, "It is worth noting the irony, though that science – in the form of quantum physics and complexity theories of the cosmos – may no longer be a so much of a force for secularization as an important influence in the re-sacralization of the universe." *The New Spirituality*, 34. Voir également Seung Min Hong, "Redemptive Fear: A Review of *Sacred Terror* and Further Analyses of Religious Horror Films," *Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 22, No. 2, Summer 2010, 15.

Par la suite, comme de fait, Geoffrey avertit Claire de ne pas allumer son ordinateur, puisque les esprits qui la hantent peuvent l'utiliser comme port d'entrée dans ce monde. Alors se pose une question presque obligatoire : comment loin sommes-nous ici de l'assertion de Rudolf Bultman, qui date du commencement des années cinquante, selon laquelle "On ne peut pas faire usage de lumière électrique et d'appareil radio, avoir recours à la médecine moderne, et croire en même temps au monde des esprits et des miracles du Nouveau Testament" ?⁷²

Pour résumer, nous pouvons dire que le surnaturel qui prolifère aujourd'hui n'est pas le même que celui qu'autrefois. Même s'ils se ressemblent dans leurs dimensions synchrétique, éclectique, accessible et rassurant ainsi que dans leur capacité à donner un certain pouvoir et contrôle aux individus, il n'est pas douteux que le surnaturel et, plus spécifiquement, la forme fascinée du surnaturel revient sur des bases différentes du passé⁷³. En effet, le surnaturel du présent se déploie dans de nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses qui peuvent, dans leurs manières particulières, lui ouvrir un chemin. La perte d'autorité et de pouvoir des institutions religieuses et culturelles, l'autonomisation des individus, la plus grande acceptation de la différence religieuse et culturelle, la spiritualité de quête et de négociation, le marché spirituel, le milieu tribal, le climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire, l'adaptation du surnaturel à la modernité et à la science et la transformation du surnaturel en spirituel et en énergie sont donc loin de faire obstacle au surnaturel. Toutefois, ils concurrencent tous à lui donner une expression différente.

⁷²Rudolph Bultmann, *Kerygma und Mythos. Ein theologisches Gespräch*, Tome 1, Hans Wener Bartsch, dir. Hamburg/Volksdorf: Reich, 1951, 136 cité dans Patrick Dondelinger, "Retour du Merveilleux dans l'Église?", 11.

⁷³Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, 288.

Nous espérons que cette vue d'ensemble a permis de clarifier l'idée qui se trouve à la base de la deuxième partie de notre étude sur la fascination, la peur et le jeu du surnaturel dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain. Nous pensons qu'il est plus favorable de considérer la marche du surnaturel aux États-Unis comme une trajectoire oscillante plutôt qu'une évolution linéaire vers un monde dans lequel il n'est plus possible d'accepter l'idée ou, même, d'imaginer qu'il puisse exister une réalité surnaturelle ou spirituelle au-delà ou en deçà du monde visible, matériel et naturel. Bien qu'il est indéniable qu'on ne peut ni suspendre ni ignorer les avancées des Lumières, il devient de plus en plus évident qu'on ne peut pas non plus négliger la résilience du surnaturel. Étant donné la nouvelle disponibilité de la société, de la culture et de la religion américaines à s'ouvrir aux possibilités du surnaturel, il est peut-être temps d'apprendre à penser ensemble le surnaturel et la modernité.

PARTIE III : LE CADRE ANALYTIQUE

CHAPITRE 4 :

La part du jeu dans le cinéma d'horreur surnaturelle

- “Je ne crois pas aux fantômes, mais j’en ai peur !”
- La marquise du Deffand (1697-1780)

Dans cette Partie III, nous observons comment le surnaturel continue de nourrir et de stimuler l’imaginaire cinématographique et culturel américain en réjouissant, en épouvantant et en fascinant le public contemporain. Dans ce chapitre, nous étudions de plus près à quel point et de quelles manières le dernier cycle de films d’horreur surnaturelle relève d’un jeu avec le surnaturel et, plus particulièrement, d’un jeu de désenchantement. Or, nombreux films d’horreur récents attestent ostensiblement que se porte bien de nos jours la forme ludique du surnaturel, c’est-à-dire cette sorte de jeu avec le surnaturel qui a émergé aux 17^e et 18^e siècles et qui concourt à faire glisser le surnaturel de la réalité à la fiction et à apaiser les peurs à son égard. Cependant, il ne faut pas oublier que la part du jeu, qui a tendance à doter le surnaturel de fictions plaisantes et apaisantes, n’est pas la seule qui régit l’imaginaire cinématographique et culturel américain des derniers temps. Aux chapitres cinquième et sixième, nous porterons notre attention sur les façons dont les films d’horreur récents entretiennent deux autres formes du surnaturel, à savoir celle qui arbore une charge angoissante et celle qui ménage une curiosité fascinée.

LES QUATRE COINS ET LES GRANDES LIGNES DU SURNATUREL LUDIQUE

Sous l’angle du premier grand axe d’interprétation, la prédilection actuelle pour le surnaturel dans la production et la consommation du cinéma d’horreur relève largement de l’ordre ludique.

L'idée est que le surnaturel se déplace des cadres de la croyance et de la religion à un cadre ludique qui comprend des composantes fictives, esthétiques et cinématographiques. Définissons d'abord la notion de cadre. Cette dernière est un outil qui permet de mieux comprendre la complexité de la vie sociale et culturelle. Par essence, un cadre est un ensemble de traits qui délimite, définit et organise les limites d'une image ou d'une action. Selon Victor Turner, tout cadre détient une frontière visible ou invisible "which defines participants, their roles, the 'sense' or 'meaning' ascribed to those things included within the boundary, and the elements within the environment of the activity (...) which are declared to be 'outside' (...) and irrelevant to it."¹ Ainsi, le cadre institue un ordre et il donne un sens, une valeur et une fonction spécifiques aux éléments à l'intérieur de ses limites.

Quant au cadre ludique, il est l'un des divers modes qui constituent, comme le dit Keith Brown, "the stuff of human cultural life."² Nous proposons que le cinéma d'horreur surnaturelle s'inscrit en général et que certains films s'inscrivent en particulier dans un cadre plus large qui délimite un espace de jeu dans quatre sens distincts, mais interdépendants. Premièrement, il définit un espace de jeu au sens où nous nous engageons librement et pour le plaisir qu'il nous apporte³. À ce propos, Andrew Douglas, qui a réalisé *The Amityville Horror* (2005), n'hésite pas à déclarer que les films d'horreur modernes "function more like roller coasters than explorations into the supernatural."⁴ D'après son enquête sur le terrain, Lynn Schofield Clark constate de même que les gens

¹Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1986, 54. Voir également Raymond Lemieux, "De la nécessité de l'imaginaire," *Religiologique*, Vol. 1, 1990, 60-61.

²Keith Brown, "Macedonian Culture and Its Audiences: An Analysis of *Before the Rain*," *Ritual, Performance, Media*, F. Hugues-Freeland, ed., London & New York: Routledge, 1998, 161.

³Voir Jean-Marie Schaeffer, "Représentation, imitation, fiction: de la fonction cognitive de l'imagination," *Les lieux de l'imaginaire*, J.-F. Chassey et B. Gervais, dir., Montréal: Liber, 2002, 26.

⁴Voir *The Source of Evil* dans les suppléments spéciaux du DVD de *The Amityville Horror*.

approchent le surnaturel au cinéma et dans la culture populaire “largely out of desire for entertainment rather than for religious, cosmological, or existential information.”⁵ Or, le fait que plusieurs personnes accordent un sens, une valeur et une fonction de divertissement au surnaturel dans les films et la culture populaire n’est pas sans intérêt. Il montre que bien des gens prennent l’occasion de s’engager de manière libre et enjouée non seulement avec le surnaturel, mais aussi avec le religieux.

À titre d’exemple, constatons que le slogan accrocheur qui nous implore de prier pour le bébé de *Rosemary* (R. Polanski, 1968) fait appel à un tour d’esprit qui diffère d’une injonction formulée dans le cadre d’obligations religieuses et rituelles de prier pour une personne qui souffre sous l’emprise du Mal. Si quelques-uns se sont mis à la prière pour le bébé de *Rosemary*, ils l’ont sans doute fait de façon enjouée plutôt que de façon solennelle. Ce bref exemple fait valoir l’idée qu’on peut apprécier le cinéma d’horreur surnaturelle, à la base, comme un véhicule qui permet de jouer et de s’amuser à se faire frémir avec les idées, les imageries et les figures du surnaturel et du religieux, quoique de manière distancée de la religion, de la croyance, des contraintes sociales et culturelles du quotidien, du vécu immédiat et, même, de nos propres représentations subjectives.

Deuxièmement, le cinéma d’horreur surnaturelle délimite un espace de jeu au sens où il nous distancie du vécu immédiat. En effet, tout jeu introduit un effet de distance entre l’être et le monde ainsi qu’entre la personne et la croyance en produisant un monde séparé avec lequel il est possible d’interagir⁶. À un premier niveau, comme l’explique Camille Tarot, “jeu peut vouloir dire que l’on

⁵Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, New York: Oxford University Press, 2003, 112.

⁶Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, 247. Notons que c’est la technique de cadrage qui permet au cinéma de produire un monde séparé avec lequel il est possible d’interagir : “Cameras (...) *frame* the world, *selecting* particular elements of time and space to be displayed. These framed selections are then projected onto a broad field in ways that invite viewers (...) to become participants, to share in the experience of the re-created world.” *Religion & Film: Cinema & the Re-Creation of the World*, London: Wallflower, 2008, vii.

est devant une activité gratuite, divertissante et sans conséquence. Il peut vouloir dire aussi que l'on mime le réel ou qu'on le manipule et qu'on s'arrête avant d'entrer trop dans ce réel."⁷ En partant, on a affaire au cinéma à des représentations et à des imitations de la réalité. C'est d'ailleurs pourquoi Owen Davies a parfaitement raison de préciser que le cinéma est bel et bien un véhicule pour rencontrer des esprits, "albeit representations rather than the real thing."⁸ Autant dire que rencontrer un esprit dans la salle de bain ne revient pas à rencontrer un esprit dans la salle de cinéma.

À un second niveau, le cinéma d'horreur surnaturelle se distingue du vécu immédiat parce qu'il s'agit, comme le dit Isabel C. Pinedo, d'une "bounded reality (...) that need not conform strictly to lived experience."⁹ De fait, la réalité qui est représentée sous nos yeux au cinéma est isolée par des barrières temporelles et spatiales. D'un côté, un film est d'une durée limitée. L'entrée en jeu se signale par l'assombrissement de la salle de cinéma et le début de la projection cinématographique. Inversement, la sortie du jeu s'annonce par la fin du film et par l'éclairage de la salle de cinéma. D'un autre côté, l'écran enclôt la représentation cinématographique à l'intérieur de ses quatre coins sans rien laisser s'échapper, ni même les démons en relief d'*Amityville 3D* (R. Fleisher, 1983) ! De tous côtés, les limites temporelles et spatiales du cinéma indiquent que l'on sort momentanément de la trame de la vie et qu'elles donnent à la réalité représentée sur écran un aspect limité et fini¹⁰.

⁷Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré: Théories de la religion*, Paris: La découverte, 2008, 253.

⁸Owen Davies, *The Haunted: A Social History of Ghosts*, Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2007, 94.

⁹Isabel C. Pinedo, "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film," *The Horror Film*, S. Prince, ed., Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 108.

¹⁰Comme le note Robert K. Johnston, "The movie experience, like all play activities, functions best when it is a parenthesis within life's ongoingness. That is, when people enter the theater (...), they must, when at play, set aside the issues of the larger world around them and be caught up in the movie experience itself." "Reel Spirituality: Theology & Film in Dialogue," *The Religion & Film Reader*, J. Mitchell & S. B. Plate, eds., New York: Routledge, 2007, 318. Voir aussi S. Brent Plate, *Religion & Film*, vii.

Troisièmement, le cinéma d'horreur surnaturelle institue un espace de jeu au sens où il nous libère des contraintes du quotidien. Attendu que les règles de la vie y sont temporairement suspendues, il constitue une aire non seulement libre, mais à bien des égards permissives et libératrices. En effet, les films d'horreur surnaturelle et, spécialement, ceux qui ressortent du surnaturel ludique nous octroient une licence pour explorer, jouer avec, transgresser et braver les frontières, les normes et les interdits sociaux, culturels et religieux. C'est, du reste, ce que pense Emily D. Edwards :

Horror movies, perhaps more than any other genre, allow a person to go beyond social boundaries and experience the wildest parties, the ugliest hallucinations, the ultimate power trip, the worst atrocity. In the horror movie nothing need be repressed; any taboo can be explored¹¹.

Comme le cinéma crée des mondes à part et à distance, il est par ailleurs plus aisé de comprendre comment plein de choses, incluant la pire atrocité, qui seraient et/ou qui sont pénibles et inquiétantes dans la vie peuvent devenir des sources de plaisir¹². Enfin, on peut dire que les films d'horreur surnaturelle donnent quartier libre pour explorer et pour prendre plaisir aux délices ambigus du transgressif, de l'illicite, du côté noir du surnaturel et du démoniaque.

Néanmoins, il faut bien savoir que le cinéma d'horreur surnaturelle ouvre la voie à une exploration et une indulgence sécuritaires non seulement des tabous, mais également des peurs¹³. Compte tenu de ses limites bien établies, il fonde un lieu sécuritaire et sécurisé où la transgression des tabous peut s'accomplir sans avoir de prix à payer et où la peur peut surgir sans avoir à affronter le danger. Comme le soulignent les experts depuis l'époque des romans noirs au 18^e siècle, on prend plaisir à la peur pour autant qu'elle est provoquée par une menace indirecte et pour autant qu'elle

¹¹Emily D. Edwards, "The Ecstasy of Horrible Expectations: Morbid Curiosity, Sensation Seeking, and Interest in Horror Movies," *Current Research in Film*, Volume 5, B. A. Austin, ed., Norwood: Ablex, 1991, 35.

¹²Marc Augé, *The War of Dreams: Studies in Ethno Fiction*, Liz Heron, trans., Sterling: Pluto Press, 1999, 50.

¹³Voir Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, New York: Oxford University Press, 2008, 35.

provoque une peur par procuration. Comme l'affirme Roy Porter, c'est avant toute chose "[a] terror enjoyed in security."¹⁴

Finalement, le cinéma d'horreur surnaturelle organise un espace de jeu au sens où il se rapporte à la fiction qui, pour sa part, est tenue à la règle "du faire-comme-si."¹⁵ Tout semble indiquer que les limites temporelle et spatiale du cinéma nous alertent à adopter une certaine disposition d'esprit pendant la durée de la représentation. De même que la phrase "Il était une fois" crée, comme l'exprime bien Mary Douglas, "a mood receptive to fantastic tales", ainsi l'assombrissement de la salle de cinéma nous dispose à une humeur enjouée et à jouer un jeu à faire semblant¹⁶.

Selon la règle du-faire-comme-si, les participants doivent, comme l'explique Roger Caillois, "se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel."¹⁷ Dans le cas des fictions cinématographiques d'horreur surnaturelle, le jeu dépend du désir et de la volonté des spectateurs d'observer la règle du jeu en reconnaissant que les êtres et les pouvoirs surnaturels représentés dans le contexte du film sont vraies, c'est-à-dire qu'ils sont des vérités fictives¹⁸. Comme le fait remarquer Andrew Tudor, ce désir et cette volonté de croire, de s'immerger et de jouer le jeu dans des mondes

¹⁴Voir Roy Porter, "Witchcraft & Magic in Enlightenment, Romantic & Liberal Thought," *Witchcraft & Magic in Europe: The Eighteenth & Nineteenth Centuries*, B. Ankarloo & S. Clark, eds., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 248. Voir aussi Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, 200.

¹⁵Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, 329.

¹⁶Mary Douglas, *Purity & Danger*, New York: Routledge, (1966) 1996, 64.

¹⁷Roger Caillois, *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*, Paris: Gallimard, 1991, 67.

¹⁸De même, Kendall L. Walton maintient des idées semblables sur ce qu'il nomme un jeu à faire semblant en cours dans l'appréciation des arts de représentation: "Briefly, a fictional truth consists in there being a prescription or mandate in some context to imagine something. Fictional propositions are propositions that are *to be* imagined – whether or not they are in fact imagined. (...) Anyone who refuses to imagine what was agreed on refuses to 'play the game' or plays it improperly. He breaks a rule." *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard University Press, 1990, 39.

fictifs est le fruit “of our lifelong education in responding to fiction.”¹⁹ Cependant, nombreux spécialistes mettent l’accent sur le fait que cette formation de toute une vie inclut faire l’apprentissage d’une autre frontière à respecter dans nos réponses et dans nos usages de la fiction, c’est-à-dire la frontière invisible et intrinsèque aux oeuvres fictives qui, comme l’explique Jean-Marie Schaeffer, “sépare les processus imaginaires qui se savent tels de ceux qui s’ignorent.”²⁰

Dans cette optique, les oeuvres fictives appartiennent nettement à la sphère des représentations imaginaires qui impliquent, pour fonctionner correctement, qu’on soit conscient de leur caractère imaginaire. À cet égard, Schaeffer, Bertrand Bergeron et Nicholas Paige s’accordent pour dire qu’elles résultent d’un pacte tacite mais conscient dont les clauses exigent que l’on consente non seulement à l’illusion du comme si c’était vrai, mais aussi à mettre entre parenthèses leur portée référentielle²¹. Dans la mesure où le public établit consciemment un rapport avec les représentations fictives sur le mode du comme si, il s’ensuit d’abord que les problèmes de la croyance/incroyance et du vrai/faux n’ont pas d’importance. D’emblée, de tels problèmes sont déclarés, pour revenir à la définition turnérienne de cadre, hors du jeu et hors de propos²². Il n’en faut pas plus pour saisir la

¹⁹Andrew Tudor, *Monsters & Mad Scientists*, 121-122.

²⁰Voir Jean-Marie Schaeffer, “Représentation, imitation, fiction,” 19. Voir également, 26. De façon similaire, pour Jack Goody, “Par définition, le récit d’imagination n’est pas la relation fidèle d’une expérience. Il représente la réalité, mais à une certaine distance. (...) En règle générale, (...) il ne prétend pas refléter directement la réalité, car il est fiction. Il peut essayer de donner une impression de vérité (...) afin que le lecteur suspende son incrédulité (...). Mais le processus même qui conduit le lecteur à adopter ce tour d’esprit consiste à créer une illusion, dont le lecteur, en dernière instance, [sait] qui n’est pas vrai.” Jack Goody, *La peur des représentations: du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, P.-E. Dauzat, trad., Paris: La découverte, 2003, 215.

²¹D’après Jean-Marie Schaeffer, il est clair que “ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n’est pas de savoir si ses représentations ont ou n’ont pas une portée référentielle, mais d’adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas.” “Représentation, imitation, fiction,” 26. Voir Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, Notre-Dame-des-Neiges: Éditions Trois-Pistoles, 2006, 212 et Nicholas Paige, “Permanent Re-Enchantments: On Some Literary Uses of the Supernatural from Early Empiricism to Modern Aesthetics,” *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*, J. Landy & M. Saler, eds., Stanford; Stanford University Press, 2009, 172.

²²On se base sur Albert Piette pour le terme “turnérien.” *Le fait religieux*, Paris: Economica, 2003, 25.

raison pour laquelle il est lieu commun de dire qu'on a pas besoin de croire aux esprits dans la vraie vie "to believe that ghosts are real in a fictional story" ou, même, "to enjoy a ghost story."²³

Ensuite, comme il est convenu que les oeuvres fictives comportent une frontière invisible et interne qui les marque comme expressions imaginaires, elles donnent forme à des mondes clos sur eux-mêmes et, par conséquent, à des mondes qui ne renvoient ni à l'ordre de la croyance/incroyance ni à l'ordre du vrai/faux²⁴. En d'autres mots, les oeuvres fictives ne prétendent ni de refléter directement la réalité ni d'énoncer des faits sur le monde tel qu'il est. Au reste, les oeuvres fictives sont à elles-mêmes leur propre fin. Elles ne visent à faire ni des (non-)croyants ni des (non-) convaincus. Comme le distingue justement Kendall L. Walton, "What is true is to be believed; what is fictional is to be imagined."²⁵ Il découle de ceci que les films d'horreur surnaturelle donnent mandat aux spectateurs d'imaginer et de faire comme si les esprits sont "un réel plus réel que le réel" pour le temps d'un récit, mais ils ne les induisent pas à croire à de tels esprits ni pour de vrai ni pour de bon.

En bref, le cadre ludique plus large qui englobe le cinéma d'horreur surnaturelle donne aux éléments du surnaturel et du religieux un sens, une valeur et une fonction qui diffèrent de ceux qu'ils ont dans la trame de la vie et dans les autres cadres de l'expérience sociale et culturelle. Pour illustrer, il suffit de prendre pour exemple le rituel catholique de l'exorcisme au cinéma d'horreur²⁶.

²³Katherine A. Fowkes, "Melodramatic Specters: Cinema and *The Sixth Sense*," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. J. A. Weinstock, ed., Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 203 & Leo P. Kelly, "Introduction to Chapter 3: Ghost Stories – The Haunted House of Man's Mind," *The Supernatural in Fiction*, L. P. Kelly, ed., New York: McGraw-Hill Book Company, 1973, 131.

²⁴Voir Jean-Marie Schaeffer, "Représentation, imitation, fiction," 26.

²⁵Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 41.

²⁶Pour des représentations récentes de ce dernier dans le cinéma américain d'horreur surnaturelle, voir *Stigmata* (R. Wainwright, 1999), *Lost Souls* (J. Kaminski, 2000), *The Order* (B. Helgeland, 2003), *Constantine* (F. Lawrence, 2005), *Dominion: Prequel to the Exorcist* (Paul Schrader, 2005), *The Exorcism of Emily Rose* (S. Derrickson, 2005), *Anneliese: The Exorcist Tapes* (J. G. Prest, 2011), *The Rite* (M. Håfström, 2011) et *Season of the Witch* (D. Sena, 2011).

Tout au moins, que ce soit avant, pendant ou après l'écoute de *Exorcist: The Beginning* (R. Harlin, 2004), on n'a pas besoin de croire aux démons ni de se convertir au catholicisme pour faire l'expérience indirecte de la possession démoniaque et de l'exorcisme. Tout porte à croire, au contraire, que ce film opère un transfert du rituel catholique de l'exorcisme sur un terrain de jeu et le transforme, pour emprunter le terme de Leigh Eric Schmidt, en art(ifice)²⁷. En ce faisant, la possession démoniaque et le rituel catholique de l'exorcisme acquièrent un sens, une valeur et une fonction qui relèvent et qui restent – largement – de l'ordre de l'imaginaire²⁸.

De fil en aiguille, que l'on nous permette maintenant de rattacher le cadre ludique au premier grand axe d'interprétation. Les considérations qui précèdent peuvent nous aider à mieux comprendre pourquoi certains spécialistes proposent que la reprise ludique du surnaturel dans les oeuvres fictives fonctionne à la manière d'une dynamique de transformation qui fait basculer le surnaturel de la réalité à la fiction²⁹. En s'insérant dans le cadre ludique, le surnaturel ressort de surcroît comme un objet de jeu, d'esthétique, de spectacle et de divertissement. En tant que tel, il ne reflète ni une croyance ni une crainte à son égard. Il reflète plutôt une attitude déjà détachée, bien qu'appréciative envers lui. D'après Paige, dans les oeuvres fictives, le surnaturel est admis temporairement, provisoirement et “at a knowing remove” comme “un réel plus que réel” pour une seule raison, à savoir pour les émotions d'effrois et les frissons qu'il éveille en nous et, par là, pour le plaisir qu'il nous procure³⁰.

²⁷Leigh Eric Schmidt, *Hearing Things*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, 151.

²⁸Notons que d'autres chercheurs soutiennent plus catégoriquement que la reprise ludique du surnaturel dans les oeuvres fictives relève et reste – toujours – de l'ordre de l'imaginaire. Voir Bertrand Bergeron, *Du Surnaturel*, 174.

²⁹Marianne Closson résume fort bien cette idée du jeu de désenchantement lorsqu'elle dit que la reprise du surnaturel dans les oeuvres fictives “fonctionnerait à la manière d'un 'exorcisme de l'irrationnel' et participerait à la destruction de la croyance dans cet irrationnel qu'elle met pourtant en scène et qu'elle utilise donc à ses propres fins.” *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève: Librairie Droz S.A., 2000, 60-61.

³⁰Voir Nicholas Paige, “Permanent Re-Enchantments,” 163-164.

En ce qui a trait à l'idée du jeu de désenchantement (à laquelle nous reviendrons au chapitre sept), nous apprécions notamment une mise au point formulée par Marianne Closson. Selon elle,

une telle hypothèse est séduisante et probablement valable pour de nombreuses oeuvres, celles dans lesquelles la dimension ludique, fictionnelle, pamphlétaire est ouvertement revendiquée. Cela devient plus compliqué quand l'auteur affirme qu'il raconte une histoire 'véritable', rencontrant alors un public qu'il terrifie et parvient peut-être à convaincre de la vérité de ce qu'il raconte³¹.

Parce que cette mise au point fait place à la diversité et à l'ambivalence des récupérations et des réceptions du surnaturel dans les oeuvres fictives, nous l'appliquons à notre sujet en distinguant entre les films d'horreur surnaturelle qui se réclament comme des expressions imaginaires et les films d'horreur surnaturelle qui s'annoncent comme des histoires véritables et/ou qui s'ancrent solidement dans les systèmes de croyances de notre époque où le surnaturel retient un statut sur l'échelle du vrai.

Ainsi, la forme ludique du surnaturel se rapporte plus particulièrement aux films d'horreur qui, comme le dit Walter Kendrick, "are fiction and admit it; they revel in being *made* articles, presenting themselves to an audience that knows the fact well and is ready to play the game on those terms."³² De fait, le cinéma d'horreur dispose d'une variété de procédés de distanciation qui appelle l'attention du public sur le fait qu'ils sont des objets de jeu, d'esthétique, de spectacle et de divertissement ou, comme le précise Rick Worland, des "artificially constructed work[s] rather than something 'real'."³³ En l'occurrence, les films d'horreur surnaturelle qui privilégient de tels procédés peuvent attirer l'attention, d'une part, sur le fait que les manifestations surnaturelles qui se déroulent sous les yeux du public sont le produit de jeux d'atmosphère ou d'effets spéciaux, plutôt que le

³¹Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, 61. Disons dès à présent que nous verrons plus en détail cette complication au chapitre cinquième sur le surnaturel angoissant. Voir aussi, 264.

³²Walter Kendrick, *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*, New York: Grove Press, 1991, xviii.

³³Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell, 2007, 109.

produit de quelque chose de réel. D'autre part, ils peuvent amener les spectateurs à prendre conscience qu'ils sont investis dans et qu'ils participent eux-mêmes à un jeu avec le surnaturel.

Bien entendu, le cinéma d'horreur facilite divers types de jeux avec le surnaturel. Nous avons entrepris ici de faire la lumière sur deux types de jeux en particulier : le jeu avec les ambiguïtés interprétatives du surnaturel (surnaturel ludique-subtil) et le jeu avec le surnaturel sur les modes spectaculaire, ironique et référentiel (surnaturel ludique-spectaculaire). Comme nous le verrons, tout l'enjeu de la forme ludique du surnaturel réside dans l'oscillation, l'entremêlement et la compartimentation entre l'adhésion et la participation à l'illusion du surnaturel comme un "réel plus que réel" et la conscience et la maîtrise de l'illusion du surnaturel comme non plus de réel, mais de l'imaginaire³⁴.

LE SURNATUREL LUDIQUÉ-SUBTIL

Plusieurs critiques cinématographiques différencient entre les expressions subtile et spectaculaire de l'horreur au cinéma, c'est-à-dire entre l'implicite et l'explicite, entre l'indirecte et le directe, entre l'attente ou la suggestion de l'horreur et l'apparition de l'horreur. Plus précisément, l'expression subtile de l'horreur est celle qui, comme le décrit Martine Roberge, "fait naître la peur par un jeu d'atmosphères composé de doute, d'hésitation et du possible."³⁵ Par contraste, l'expression spectaculaire de l'horreur est celle qui donne naissance à la peur par la mise en scène d'une horreur explicite, directe et sensorielle en provoquant le choc, le dégoût et la répugnance.

³⁴Voir J. Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston: Beacon Press, 1950, 22.

³⁵Martine Roberge, *L'art de faire peur*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004, 78.

Semblablement, il est commun de distinguer entre les manifestations subtile et spectaculaire du surnaturel au cinéma d'horreur. Par exemple, les esprits peuvent emprunter des formes soit immatérielles, soit matérielles. Tandis que le surnaturel subtil favorise la manifestation des esprits sous forme de perceptions auditives, tactiles et/ou olfactives, le surnaturel spectaculaire privilégie la manifestation matérielle des esprits. À la limite, les distinctions entre les expressions subtile et spectaculaire de l'horreur et du surnaturel ne semblent guère fructueuses car la majorité des films utilisent les deux types à différents degrés. Pourtant, nous n'avons qu'à penser à la différence entre *The Haunting* (R. Wise, 1963) et sa reprise spectaculaire (J. de Bont, 1999) pour s'apercevoir que certains films d'horreur gravitent effectivement autour des uns plus que des autres³⁶. Pour notre compte, une démarcation entre les surnaturels ludique-subtil et ludique-spectaculaire paraît appropriée dans la mesure où elle a l'avantage d'éclairer diverses sortes de jeu avec le surnaturel.

Or, le surnaturel ludique-subtil déploie un jeu avec les ambiguïtés interprétatives du surnaturel. Mais à quoi jouons-nous exactement ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord reconnaître que la plupart des formes fictives n'imitent pas la réalité ; elles imitent principalement nos modes de représentation de la réalité³⁷. Puis, il faut saisir un aspect plus spécifique du terme "jeu." Pertinemment, André F. Droogers définit le jeu comme "the capacity to deal simultaneously and subjectively with two or more ways of classifying reality."³⁸ Sur un premier plan, l'expérience cinématographique repose elle-même sur notre capacité à jouer avec différents modes de représenta-

³⁶Pour citer une autre illustration, évoquons la différence entre les versions spectaculaire et subtile de la même "préquelle" de *The Exorcist* (W. Friedkin, 1973) : *Exorcist: The Beginning* et *Dominion: Prequel to the Exorcist*.

³⁷Voir Jean-Marie Schaeffer, "Représentation, imitation, fiction," 30.

³⁸André F. Droogers, "The Third Bank of the River: Play, Methodological Ludism and the Definition of Religion," *The Pragmatics of Defining Religion*, J. G. Platvoet & A. L. Molendijk, eds., Leiden: Brill, 1999, p. 292.

tions de la réalité. Comme l'explique Walton, les gens qui s'investissent dans les oeuvres fictives ont typiquement une perspective duale de sorte que : "They both participate in their games [of make-believe] and observe them. They attend to the propositions that are fictional, and also to the fact that they are fictional and the means by which their fictionality is generated (...)." ³⁹ Sur un second plan, le surnaturel ludique-subtil se plaît à jouer et à attirer notre attention sur un jeu avec différentes classifications de la réalité et, en particulier, avec celles sécularisées et surnaturelles.

Assurément, nous ne sommes pas les premiers (ni les derniers!) à déceler un tel jeu dans le genre de l'horreur, qui, par ailleurs, incorpore un sous-genre important connu sous le nom de fantastique. Dans la conception de Tzvetan Todorov, la notion définitoire du fantastique est l'hésitation. Comme l'élucide Roberge, le fantastique todorovien est produit par une hésitation entre, d'une part, le réel et l'*illusoire* (c'est-à-dire qu'un événement s'est produit, mais qui s'explique de façon rationnelle par un hasard, une coïncidence, une supercherie ou une erreur de la perception) et, d'autre part, entre le réel et l'*imaginaire* (c'est-à-dire qu'un événement ne s'est pas produit réellement et qu'il est le fruit de l'imagination, du rêve, de l'hallucination, du délire ou de la folie) ⁴⁰. Dans le dernier cycle d'horreur surnaturelle, le fantastique dit "pur" survient dans quelques films tels que *Session 9* (B. Anderson, 2001) et *Wendigo* (L. Fessenden, 2001) qui vacillent de bout en bout entre les perceptions d'un ancrage réel ou d'un ancrage surnaturel de la source de la peur et du danger ⁴¹.

³⁹Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 50.

⁴⁰Voir Martine Roberge, *L'art de faire peur*, 68, 70 et Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

⁴¹Sur cette formulation de l'hésitation fantastique, voir Tony Magistrale, *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*, New York: Peter Lang, 2005, 23. Pour des exemples du fantastique "pur" dans les films d'horreur classiques, rappelez-vous de *Cat People* (J. Tourneur, 1942), *Night of the Eagle* (Sidney Hayers, 1962, Grande-Bretagne) et *The Haunting* (1963). Pour des illustrations plus fraîches, considérez *Frailty* (B. Paxton, 2002), *The Exorcism of Emily Rose*, *Deadline* (S. McConville, 2009), *Camp Hell* (G. VanBuskirk, 2010) et *Vanishing on 7th Street* (B. Anderson, 2010).

Pour mettre l'idée du jeu avec les ambiguïtés interprétatives du surnaturel sur le tapis, examinons *Wendigo*. Dans ce dernier, la famille McLaren est en route pour passer une fin de semaine dans un chalet niché dans les montagnes. Soudainement, ils frappent un chevreuil. George (J. Weber), Kim (P. Clarkson) et le petit Miles (E. P. Sullivan) s'en tirent bien, mais la voiture, bloquée par la neige, requière une dépanneuse. Peu après, une bande de chasseurs locaux sortent du bois. Ils s'en prennent à la famille étant donné qu'ils ont consacré presque une journée entière à pourchasser cet animal. L'un des chasseurs, Otis (J. Speridakos), est extrêmement furieux comme on peut le voir par ses paroles et ses agissements hargneux : il braque entre autres son fusil de chasse sur George. Avec leur camion et quasiment à contrecœur, les chasseurs prennent en remorque la voiture des vacanciers. Rendu au chalet, la famille se rend compte qu'Otis n'habite pas très loin. Ce qui inquiète Miles : "That man knows where we live." Ainsi sommes-nous confrontés initialement à un ancrage réel de la source de la peur et du danger dans le personnage d'Otis.

C'est Kim, une psychologue avec un côté spirituel, qui tenait à l'idée du séjour. Elle pense qu'un week-end dans les montagnes peut faire des merveilles non seulement pour la vie familiale, mais aussi pour la vie intérieure. Quant à la vie intérieure de Miles, elle a été perturbée par la mort accidentelle du chevreuil et par le but des chasseurs. Attristé, il se demande si le chevreuil n'avait pas lui aussi une petite famille. Kim explique à son fils qu'il existe un équilibre dans la nature : "But, you know, in nature things like that happen, and all the animals, they adjust." De plus, elle lui dit qu'il n'y a rien de mal avec la chasse pourvue qu'elle soit en harmonie avec la nature. Pas très rassuré et pour se changer les idées, Miles s'absorbe dans un livre sur la culture des Amérindiens. Ce qui, d'ailleurs, fait écho à notre propre immersion dans l'histoire du film. Mais, il fait un cauchemar dans lequel dominant la crainte, le sang et Otis qui pointe un fusil sur lui. Ainsi sommes-

nous présentés ensuite à un ancrage plus abstrait et intériorisé de la source de la peur et du danger dans le personnage de Miles, c'est-à-dire à une crainte existentielle à l'égard de la mort fortuite ou violente.

Le lendemain matin, en faisant les emplettes, Kim et Miles vont dans un magasin rempli de curiosités. Parmi tous les objets d'art amérindien exposés en vitrine dans la pièce qui donne sur l'arrière, Miles s'intéresse à une figurine qui représente un esprit puissant appelé "Wendigo" dans les cultures algonkiennes. C'est alors que Miles fait la rencontre d'un homme mystérieux qui fournit du reste une excellente description du Wendigo :

Man: "A Wendigo is a mighty, powerful spirit. (...) It can take on many forms. Part wind, part tree, part man, part beast. Shapeshifting between them. (...) It can fly at you like a sudden storm, without warning, from nowhere and devour you – consume you with its ferocious appetite. (...) The Wendigo is hungry – always hungry. And its hunger is never satisfied. The more it eats, the bigger it gets. And the bigger it gets, the hungrier it gets. And we are hopeless in the face of it. We are devoured."

Miles: "Is the Wendigo bad?"

Man: "Nothing between the earth and sky is bad. But there are spirits that should be feared, (...) that are angry. (...) Do you believe me?"⁴²

Miles: "I guess."

Man: "Go ahead and take it. Nobody believes in spirits anymore. Doesn't mean they're not there. He who hears the cry of the Wendigo is never the same again."

L'homme de souche amérindienne est mystérieux car nul autre que Miles ne l'entrevoit. En effet, la vendeuse prétend qu'elle travaille seule au magasin et qu'aucun autre client n'y a mis le pied. Même si Kim soupçonne que son fils a inventé cette histoire après qu'il a été pris à voler, elle lui achète la figurine qu'il jure, en sa défense, avoir reçu en cadeau de cet homme singulier. Ainsi sommes-nous introduits à un ancrage surnaturel de la source de la peur et du danger à venir dans les figures du Wendigo et de l'inconnu et à une hésitation entre le réel et l'illusoire (la supercherie).

⁴²Il faut dire qu'il n'est pas strictement question de surnaturel dans les systèmes amérindiens de croyance car les esprits tel que le Wendigo font partie de la nature.

En allant faire une glissade avec son père dans l'après-midi même, Miles lui pose des questions sur la nature du Wendigo. George ne sait pas trop quoi lui dire. Pour compenser, il apprend à son fils la nature des mythes dont le Wendigo est un exemple parfait :

You know a lot of people make up stories to make sense of the world. It's a big world after all, and nobody really understands how it all works. So maybe for that guy it's comforting to think that the Wendigo is responsible for all the bad stuff out there. That's okay. That's what myths are. (...) It's important to know that they're just myths, just stories. You'll end up being very disappointed when things don't come true that you're wishing.

Pour George, les mythes tel que le Wendigo sont des histoires rassurantes auxquelles les êtres humains ont recours pour donner du sens à un monde, qui échappe, après tout, à la compréhension humaine. George ajoute que la tristesse dont Miles éprouve encore par rapport à la mort du chevreuil est irréfutable, mais il doit à présent la surmonter. Il faut être flexible pour survivre dans ce vieux monde, conclut-il, parce qu'en effet "even the worst thing can be seen in another way." Ainsi sommes-nous amenés à réfléchir sur les modes mythique et rationnel de représentations de la réalité.

Malgré tout, Miles n'est pas convaincu que le Wendigo est simplement une histoire mythique sans emprise sur la réalité surtout après l'événement tragique qui survient sitôt qu'ils atteignent le milieu de la pente en toboggan. Incapable de maîtriser son ressentiment envers ceux qui séjournent dans sa maison natale⁴³, Otis craque et tire son fusil. George lâche prise et tombe au milieu de la glissade, victime d'une balle dans le ventre. À partir de ce moment-là, Miles fait l'expérience du Wendigo à trois différentes reprises. Dans un premier temps, Miles remonte la pente et accourt vers son père blessé. Subitement, il entend un hurlement et il voit un banc de brume noyer la vallée. Mort de peur, Miles s'enfuit à toutes jambes. Il court encore plus vite lorsqu'il aperçoit l'étrange figure du Wendigo qui le poursuit. À demi mort de peur et d'épuisement, Miles s'évanouit.

⁴³Plus précisément, après que sa mère est décédée, sa soeur, qui hérite de la maison, l'a vendue à des amis de George et Kim qui, à leur tour, ont invités ceux-ci à en profiter pendant les fins de semaine.

Dans un deuxième temps, Kim lui fait reprendre connaissance. Ils partent ensuite à la recherche de George, qui, entre-temps, s'est traîné tant bien que mal jusqu'à l'entrée du chalet. Après qu'ils l'ont retrouvé et juste avant qu'ils s'appêtent à le monter dans l'auto pour se rendre à l'hôpital, Miles a une autre vision terrifiante de "celui qui est toujours affamé" juste au-dessus de son père meurtri et couvert de sang. Avec ces deux premières apparitions, il y a lieu de se demander si Miles ne s'est pas laissé emporter par son imagination après le choc qu'il a reçu et s'il ne projette pas sa crainte à l'égard d'Otis et de la mort de son père en imaginant un Wendigo qui les chasse au grand trot. Ainsi sommes-nous entraînés vers une hésitation entre le réel et l'imaginaire (hallucinatoire).

Dans un dernier temps, Miles connaît la pire épreuve de toutes. Pendant que sa mère est occupée à mettre le shérif sur la piste d'Otis, il marche à l'autre bout du corridor de l'hôpital où se trouve la salle d'opération. Pour un moment, Miles voit son père se redresser sur la table d'opération, avoir des convulsions et se transformer en Wendigo. À nouveau, Miles perd connaissance. Seulement, il conçoit en songe le Wendigo en train de courir à travers les bois et le village. Et, ce songe n'est pas sans aucun rapport avec la réalité. Après avoir tué le shérif, Otis se fait pourchasser à son tour. Le Wendigo terrorise Otis, qui s'enfuit jusqu'à ce qu'il se fait frapper, à son tour aussi, par une voiture de police. Il aboutit à l'hôpital où est la famille McLaren. Ainsi sommes-nous appelés à réfléchir sur les liens possibles entre la vision et le rêve de Miles et la vision et l'accident d'Otis. À quoi a-t-on affaire ici ? À une manifestation surnaturelle, à une hallucination partagée ou à une coïncidence ?

Comme pour étirer le jeu avec les ambiguïtés interprétatives du surnaturel, *Wendigo* laisse subsister l'équivoque jusqu'au bout du bout. Malheureusement, Kim et Miles apprennent la nouvelle

que leur famille est désormais réduite. Sur le coup, Miles se souvient de la leçon de son père selon laquelle même la pire chose qui puisse arriver peut être perçue autrement. Alors que les ambulanciers emportent Otis à l'intérieur de l'hôpital, Miles aperçoit l'homme mystérieux aux portes d'entrée. Par la même occasion, on réentend la leçon de l'inconnu, à savoir que "Nobody believes in spirits anymore. Doesn't mean they're not there." *Wendigo* s'achève sur une image qui laisse planer le doute, mais qui ouvre un éventail de possibilités quant à la part de réalité, la part de l'illusoire et la part de l'imaginaire dans toute l'affaire. En gros plan, on voit que la paume de la main du petit Miles est pleine de sang pour avoir tenu si longtemps et si fort la figurine du Wendigo durant la pire épreuve de sa vie. Quoi qu'il en soit, un fait demeure certain. Seul face à ses peurs, Miles paraît avoir bénéficié de l'histoire et de l'expérience du Wendigo. Elles lui ont au moins permis de voir et de vivre autrement la mort tragique de son père. Ainsi sont valorisés, à coup sûr, la capacité d'appréhender de différentes façons le monde et le pouvoir des histoires issues (ou non!) de l'imaginaire⁴⁴.

Outre le petit groupe de films récents d'horreur surnaturelle qui relèvent du fantastique "pur", quelques autres s'affilient au "surnaturel expliqué." Par exemple, *The Ward* (J. Carpenter, 2011) développe une histoire qui porte apparemment sur des événements surnaturels, mais qui se résorbent, à la toute fin, par une explication rationnelle⁴⁵. Très schématiquement, ce film donne à voir et à penser qu'un fantôme sème la terreur dans un institut psychiatrique. À son terme, *The Ward* révèle

⁴⁴Pour tout dire, *Wendigo* participe à la fois au surnaturel ludique-subtil et au surnaturel fascinant. En plus de mettre le doigt dans l'engrenage de l'hésitation fantastique, il met en valeur un nombre de thèmes qui dominent dans les formes actuelles de la religion et de la spiritualité (comme le recours aux traditions culturelles et religieuses amérindiennes) et dans la forme fascinée du surnaturel (comme l'accent sur son potentiel de faire peur, mais aussi de rassurer).

⁴⁵Voir Martine Roberge, *L'art de faire peur*, 69. Quant au surnaturel expliqué comme illusoire, pensez à *Godsend* (N. Hamm, 2004), *The Village* (M. N. Shyamalan, 2004) et *Home Movie* (C. Denham, 2008). Sur le plan du surnaturel expliqué comme imaginaire, songez à *Soul Survivors* (S. W. Carpenter, 2001), *Identity* (J. Mangold, 2003), *Hide and Seek* (J. Polson, 2005), *The Uninvited* (C. & T. Guard, 2009) et *Heartless* (J. Sturgess, G.-B., 2010).

que le fantôme n'est nullement un être de l'au-delà, mais bien un être de l'au-dedans qui habite l'esprit d'Alice (M. Boorem), une jeune femme aux prises avec des dérèglements psychiques profonds, y compris un dédoublement de la personnalité⁴⁶. En revanche, la plupart des films récents d'horreur surnaturelle se rattachent inmanquablement au "surnaturel accepté" puisqu'ils finissent assez tôt par accepter la possibilité du surnaturel. En effet, comme le font observer un nombre de critiques du cinéma, au premier chef se trouvent les histoires qui exploitent l'hésitation fantastique au départ, mais qui, par la suite, tranchent en faveur des explications surnaturelles et des moyens plus explicites⁴⁷. Ce qui signifie, entre autres, que l'on se jette dans un autre type de jeu avec le surnaturel.

LE SURNATUREL LUDIQUÉ-SPECTACULAIRE

Comme nous l'avons vu, le cinéma d'horreur surnaturelle est un véhicule qui nous permet d'entretenir la possibilité du surnaturel dans un cadre ludique sans avoir à admettre la réalité du surnaturel dans la vraie vie. Cependant, les films d'horreur ne nous mènent pas tous à entretenir une telle possibilité de la même manière et ils ne représentent pas tous le surnaturel d'une même manière. Sur cette question, Cynthia A Freeland récapitule bien la différence entre les expressions subtile et spectaculaire de l'horreur et du surnaturel en disant à propos de la première que : "Instead of witnessing deeds of a central monster, we experience a vague sense of impending doom and disaster.

⁴⁶Il est clair au demeurant qu'on passe ici de l'idée et de la peur d'une source extérieure et surnaturelle à celles d'une source intérieure et psychologique du Mal et de la menace. En pareil cas, comme le dit Andrew Tudor, "the mysterious forces of supernature [are] replaced by the equally mysterious forces of the psyche." *Monsters & Mad Scientists*, 51. D'après lui, "Psychosis trades on our fear of what is hidden within ourselves. In this world any of us might suddenly be transformed into unpredictable and inexplicable killers." *Ibidem*, 186. À ce sujet, comme le précise Martin Tropp, "Ghosts in these cases may be subjective, but they are no less powerful in their ability both to frighten those to whom they appear and to predict and control the future of the flesh and blood characters they haunt." *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 1990, 196.

⁴⁷Voir, entre autres, Peter Hutchings, *The Horror Film*, Harlow: Pearson Education Ltd., 2004, 62 et Dale Bailey, *American Nightmares*, Bowling Green: Bowling Green State Universal Popular Press, 1999, 20.

Instead of ever more developed gore and special effects, we see only fog and shadows.”⁴⁸ Il convient donc de sauter le pas vers le jeu avec le surnaturel sur les modes spectaculaire, ironique et référentiel au cinéma d’horreur américain contemporain.

La première constatation qui s’impose, c’est que le surnaturel ludique-spectaculaire se rattache à un cinéma de divertissement qui, comme le formule Dick Tomasovick, prétend sans détour à la seule fonction divertissante⁴⁹. De même, pour Geoff King et Tanya Krzywinska, la tendance spectaculaire qui se manifeste plus largement au cinéma hollywoodien des dernières décennies n’est ni plus ni moins qu’une “glorious larger-than-life extravaganza to watch and enjoy for sensory pleasure.”⁵⁰ Durant les quinze dernières années, plusieurs films d’horreur surnaturelle sont apparus qui correspondent aux critères d’un tel cinéma de divertissement comme *The Haunting* (1999), *Thir13en Ghosts* (S. Beck, 2001), *Silent Hill* (C. Gans, 2006) et *Ghost Rider* (M. S. Johnson, 2007)⁵¹. Avec des accroches publicitaires telles que “It will haunt you” (*The Haunting*), “Terror has multiplied” (*Thir13en Ghosts*), “The game is on” (*Silent Hill*) et “Let’s ride” (*Ghost Rider*), on peut être sûr et certain qu’on met les pieds dans le terrain du surnaturel ludique foncièrement plus spectaculaire.

⁴⁸Cynthia A. Freeland, “Horror and Art-Dread,” *The Horror Film*, S. Prince, ed., Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 189.

⁴⁹Voir Dick Tomasovic, “*Mutatis Mutandis*: Les spectacles du corps paranoïde. Renouveau des agents mutagènes à Hollywood,” *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, L. Guido, dir., Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 249.

⁵⁰Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, London: Wallflower Press, 2000, 61.

⁵¹Pour d’autres démonstrations récentes du surnaturel ludique-spectaculaire, voir entre autres *End of Days* (P. Hyams, 1999), *House on Haunted Hill* (W. Malone, 1999), *Ghost Ship* (S. Beck, 2002), *Darkness Falls* (J. Liebesman, 2003), *Hellboy* (G. del Toro, 2004), *Van Helsing* (S. Sommers, 2004), *Constantine*, *The Fog* (R. Wainwright, 2005), *Dead Silence* (J. Wan, 2007), *Mirrors* (A. Aja, 2008), *Jennifer’s Body* (K. Kusama, 2009), *Legion* (S. Stewart, 2010), *The Wolfman* (J. Johnston, 2010), *Priest* (C. S. Stewart, 2011) et *Season of the Witch*.

Comparativement aux manifestations subtiles de l'horreur et du surnaturel, le surnaturel ludique-spectaculaire accorde moins ou peu d'importance aux ambiguïtés du surnaturel aux niveaux de la narration, de l'interprétation et de la représentation. À cet égard, Michael A. Morrison perçoit une permutation dans les histoires d'horreur américaines à partir des années soixante-dix : tandis que les manifestations ambiguës et immatérielles des esprits s'affaissent, celles explicites, matérielles et viscérales prennent leur volée⁵². À titre d'exemple, disons que, devant une apparition au pied du lit, il n'est plus guère question de s'arrêter incertain au sujet de son statut réel, illusoire ou imaginaire. Sous l'effet des esprits et des démons, on se fait plutôt attaquer (*The Haunting*, 1999), traîner dans le corridor (*Paranormal Activity*, O. Peli, 2007), lacérer (*Nightmare on Elm Street*, S. Bayer, 2010), asphyxier (*The Grudge*, T. Shimizu, 2004), grimper dessus (*Shutter*, M. Ochiai, 2008), violer (*The Entity*, S. J. Furie, 1983)⁵³, posséder (*Insidious*, J. Wan, 2011), kidnapper (*Paranormal Activity 2*, T. Williams, 2010) ou, même, asperger d'un vomi d'insectes (*Drag Me to Hell*, S. Raimi, 2009).

Nonobstant les effets désastreux des esprits et des démons, il est d'autant plus remarquable qu'ils revêtent fréquemment des formes corporelles qui se rapprochent du corps humain. En effet, un nombre de films montrent le Malin (*Devil*, J. E. Dowdle, 2010), des démons (*The New Daughter*, L. A. Berdejo, 2009) et des revenants (*Wicked Little Things*, J. S. Cardone, 2006) en chair et en os⁵⁴.

⁵²Michael A. Morrison. "After the Danse: Horror at the End of the Century," *Dark Night's Dreaming*, T. Magistrale & M. A. Morrison, eds., Columbia: University of South Carolina Press, 1996, 108. Dale Bailey fait remarquer le même délaissement de l'ambiguïté des manifestations surnaturelles à l'heure actuelle à l'intérieur du sous-genre des maisons hantées dans les romans et les films d'horreur américains. Comme il le dit, "The visceral physicality of their supernatural imagery outweighs mere psychological ambiguity." *American Nightmares*, 21. Voir aussi, 6.

⁵³Guettez pour la reprise ! Voir http://www.horror-movies.ca/horror_8297.html, consulté le 12 novembre 2011.

⁵⁴Pour d'autres démons qui s'incarnent physiquement, songez à la démonsse dans *The Haunting of Molly Hartly* (M. Liddell, 2008), au *Nephilim* dans *The Devil's Tomb* (J. Connery, 2009), à la succube dans *Jennifer's Body* qui est, d'après la promotion publicitaire, "evil ... and not just high school evil" et au démon qui se cache derrière l'apparence d'une jolie fillette dans *Case 39* (C. Alvert, 2010). Pour d'autres revenants en chair et en os, pensez à ceux dans *The Beacon* (Michael Stokes, 2009) et à celui qui est frappé d'une malédiction dans *Shelter* (M. Mårilind & B. Stein, 2010).

N'oublions pas non plus que, dans un tas de films, comme dans *The Reaping* (S. Hopkins, 2007), le Diable et/ou ses succédanés s'efforcent et, le plus souvent, parviennent à ensemercer des femmes qui mettent/mettront au monde les enfants du Diable⁵⁵. Comme le rappelle Robert Muchembled, ce phénomène n'était jadis pas considéré comme "possible", même aux temps des bûchers :

L'imaginaire du sabbat des sorciers ne débouchait absolument pas sur l'idée d'enfants monstrueux issus de copulations avec des démons incubes ou succubes. Une cloison pratiquement étanche s'élevait entre les deux règnes, comme si Dieu ne pouvait permettre la naissance de tels hybrides. Sans doute la vieille notion théologique de l'immatérialité de Satan, seulement capable de donner l'illusion de sa présence, continuait-elle à hanter les démonologues et les juges ? Les théologiens se livraient d'ailleurs à d'innombrables contorsions intellectuelles (...), ce qui traduisait également d'une idée d'impossibilité d'un réel mélange 'corporel' entre humains et diables. En tout cas, les fantômes de notre temps traduits dans des films ou dans des livres consacrés aux fils et aux filles du démon n'avaient pas cours voici trois ou quatre siècles⁵⁶.

Au même titre, il n'est pas hors de propos que, dans certains cas récents, tel que *Season of the Witch* (D. Sena, 2011), la possession ressort curieusement comme quelque chose d'encore plus physique et viscérale en ce que les possédés se transmutent en entier dans les démons qui les accablent⁵⁷.

Sous tous les rapports, les fins alternatives de *Season of the Witch* – qui sont commodément accessibles sur le DVD – illustrent merveilleusement la tendance vers le spectaculaire dans le surnaturel ludique. Il suffit de savoir qu'il s'agit d'une histoire de possession démoniaque bien confinée dans le lointain du Haut Moyen Âge européen. Ce qui nous intéresse ici, c'est la différence entre deux mises en scène de la transformation démoniaque de la possédée. Alors que la transformation démoniaque de la fin alternative est partielle, celle de la fin théâtrale est entière. Comme le divulgue

⁵⁵Ce groupe inclut *Rosemary's Baby*, *The Omen* (R. Donner, 1976, J. Moore, 2006), *The Devil's Advocate* (T. Hackford, 1997), *The End of Days*, *Lost Souls*, *House of the Devil* (T. West, 2009) et la série télévisée *Point Pleasant* (FOX, 2005). Mieux vaut, semble-t-il, ne pas réserver nos prières uniquement pour le bébé de Rosemary !

⁵⁶Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 110.

⁵⁷Voir également *Dead Birds* (A. Turner, 2004) où les possédés se changent non seulement en entier, mais encore en permanence dans les démons qui les infestent.

James W. Brown, le directeur d'animation, la raison de la différence tient de la visée des producteurs qui "wanted to amp that up (...) [and] to get her to turn into a demon and get more vicious and something more monster-like."⁵⁸ Pour créer un divertissement à grand spectacle, ils ont donc développé la possession démoniaque à outrance en recourant profusément aux effets spéciaux.

Il reste à savoir à quel jeu nous jouons avec de telles modalités spectaculaires, viscérales et outrées du surnaturel. D'une part, il est possible que le jeu d'effets spéciaux facilite l'adhésion et la participation à l'illusion du surnaturel comme "un réel plus que réel." D'après Krzywinska,

it is the development of computer-based techniques of manipulating images that enables contemporary occult cinema (...) to create greater effects and dimensions of unreality in a believable way. This is important in rendering the cinema of the occult an enigmatic and persistent form (...)⁵⁹.

D'autre part, il est non moins possible que le jeu d'effets spéciaux apporte l'attention au surnaturel comme non plus de réel, mais de l'imaginaire. Pour Curtis Harrington, c'est tout à fait évident :

camera 'magic,' despite its (...) theoretically real and solid appearance, is a fairly obvious thing; a man double exposed so that he can be seen through looks not so much as we imagine a ghost might, but rather as a man double exposed. (...) The mechanical fact stares us in the face, and that is all⁶⁰.

Autant avouer avec Birgit Meyer que la relation entre le surnaturel et la caméra est paradoxale "in that the latter confirms the existence of occult forces and defeats them at the same time."⁶¹

Pourtant, il y a lieu de croire que les films d'horreur qui se rattachent au surnaturel ludique-spectaculaire acheminent davantage l'attention sur le surnaturel en tant que produit de la magie du cinéma. Ils déploient divers procédés de distanciation tels que les recours à l'excès et à l'exagération,

⁵⁸À cet effet, les deux fins empilent d'ailleurs les cas de possession en déballant une légion de démons qui possèdent les cadavres de moines morts de la peste. Voir *Becoming the Demon* dans les suppléments spéciaux du DVD.

⁵⁹Tanya Krzywinska, *A Skin for Dancing In*, Trowbridge: Antony Rowe Ltd., 2000, x.

⁶⁰C. Harrington, "Ghoulies & Ghosties," *The Quarterly of Film Radio & Television*, Vol. 7, No. 2, 1952, 192.

⁶¹Birgit Meyer, "Ghanaian Popular Cinema and the Magic In and Of Film," *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*, B. Meyer & P. Pels, eds., Stanford: Stanford University Press, 2003, 218.

à l'ironie et au rire, à la citation et à la référence et à la reprise et à la sérialité . En ce faisant, ils donnent accès à une autre sorte de jeu sur les modes spectaculaire, ironique et référentiel. Comme le proposent King et Krzywinska, ce jeu implique “the pleasure of enjoying an awareness of the process of the illusion in which we partake”, mais il entraîne aussi la maîtrise de l'illusion du surnaturel⁶².

Il est indéniable que des tendances spectaculaire, ironique et référentielle marquent les derniers volets du cinéma américain d'horreur surnaturelle. Prenons le cas de *Thir13en Ghosts* pour continuer notre parcours à travers le chantier. En premier lieu, ce dernier est une reprise d'un film précédent, à savoir *13 Ghosts* (W. Castle, 1960). À ce propos, notre corpus témoigne d'une profusion de reprises de films d'horreur classiques tel que *House on Haunted Hill* (W. Malone, 1999) et de films d'horreur étrangers tel que *The Eye* (D. Moreau & X. Palud, 2008, Hong Kong & Singapour). D'ailleurs, il y a quelques adaptations cinématographiques de bandes dessinées comme *Constantine* (F. Lawrence, 2005) et de jeux vidéo comme *Silent Hill* et *Alone in the Dark* (U. Boll, 2005)⁶³.

Or, la reprise est quelque chose de commun, mais elle est aussi quelque chose d'unique dans la mesure où elle est une représentation d'une représentation⁶⁴. Selon Michael Arnzen, le processus

⁶²Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema*, 66.

⁶³Pour d'autres exemples de remakes de films classiques, songez à *The Mummy* (S. Sommers, 1999), *The Amityville Horror* (2005), *The Fog* (2005), *The Omen* (2006), *The Wicker Man* (N. LaBute, 2006), *Nightmare on Elm Street* (2010), *The Wolfman* (2010), *Don't be Afraid of the Dark* (T. Nixey, 2011) et *Fright Night* (C. Gillespie, 2011). Pour d'autres illustrations de remakes de films étrangers, pensez aux reprises provenant du Japon tels que *The Ring* (G. Verbinsi, 2002), *The Ring Two* (H. Nataka, 2005), *The Grudge* et *The Grudge 2* (T. Shimizu, 2004, 2006), *Dark Water* (W. Salles, Jr., 2005), *Pulse* (J. Sonzero, 2006), *One Missed Call* (E. Valette, 2008) et *Don't Look Up* (F. Chan, 2008), aux reprises provenant de la Suède comme *The Invisible* (D. S. Goyer, 2007) et *Let Me In* (M. Reeves, 2010), aux reprises provenant de la Corée du Sud tels que *Mirrors* (2008), *Possession* (J. Bergvall & S. Sandquist, 2009) et *The Uninvited* (2009) ainsi qu'aux reprises suivantes provenant respectivement de la Philippines et de la Thaïlande, à savoir *The Echo* (Y. Laranas, 2008) et *Shutter* (2008). Pour d'autres exemples d'adaptations de bandes dessinées, voir la série *The Crow* (1994, 1996, 2000, 2005, 2013), *Hellboy* (2004), *Hellboy II* (G. del Toro, 2008) et *Ghost Rider* (2007). Pour un exemple d'adaptation cinématographique d'un dessin animé, voir *The Sorcerer's Apprentice* (J. Turteltaub, 2010).

⁶⁴Voir Scott A. Lukas & John Marmysz, “Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade,” *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*, S. A. Lukas & J. Marmysz, eds., Plymouth: Lexington Books, 2009, 2.

de reprise “calls attention to the fact that all fictions are not static ‘monuments,’ but *re-presentations* of some kind or another to begin with.”⁶⁵ En d’autres mots, les reprises attirent l’attention sur leur statut fictif et sur la liberté d’interprétation. Notons, au reste, l’aspect de sérialité. Il va presque sans dire qu’il existe un nombre considérable de séries de films d’horreur surnaturelle (*Boogeyman* 2005, 2008, 2009), de suites (*Mirror 2*, V. García, 2009) et de “préquelles” (*Paranormal Activity 2*, 2010 et *Paranormal Activity 3*, H. Joost & A. Schulman, 2011)⁶⁶.

En deuxième lieu, *Thir13en Ghosts* revendique ouvertement sa dimension ludique en faisant des références au jeu lui-même. Voici deux courtes illustrations. D’abord, la graphie du titre ne nous indique-t-elle pas qu’il vaut mieux adopter un tour d’esprit enjoué ? Puis, au milieu du film, un fantôme interpelle le petit Bobby Kriticos (A. Roberts) en lui disant : “Come and play. (...) We’ll have lots of fun, Bobby.”⁶⁷ En troisième lieu, comme il est courant au cinéma d’horreur, *Thir13een Ghosts* inclut des clins d’oeil appuyés, des citations directes, des références et des allusions à des films précédents. Par exemple, dans un moment anxieux, Denis Raftkin (M. Lillard) laisse échapper cette citation directe de *The Wizard of Oz* (V. Fleming, 1932) : “There’s no place like home.”

⁶⁵Michael Arnzen, “‘There Is Only One’: The Restoration of the Repressed in *The Exorcist: The Version You’ve Never Seen!*”, *Horror Film: Creating and Marketing Fear*, S. Hantke, ed., Jackson: U. Press of Mississippi, 2004, 106.

⁶⁶Pour d’autres démonstrations de séries de films d’horreur surnaturelle, voir les séries de *Hellraiser* (1987, 1988, 1994, 1996, 2000, 2004, 2005, 2011), *Candyman* (1992, 1994, 1996), *The Prophecy* (1995, 1997, 2000, 2004, 2005), *The Mummy* (1999, 2001, 2008), *The Pirates of the Caribbean* (2003, 2006, 2007, 2011), *The Grudge* (2004, 2006, 2009), *Pulse* (2006, 2008, 2008) et *Twilight* (2008, 2009, 2010, 2011). Pour d’autres exemples de suites, voir *Book of Shadows: Blair Witch II* (J. Berlinger, 2000), *Jeepers Creepers 2* (V. Salva, 2003), *Return to House on Haunted Hill* (V. Garcia, 2007), *Stir of Echoes 2: The Homecoming* (E. Barbarash, 2007), *White Noise 2* (P. Lussier, 2007), *Messengers 2: The Scarecrow* (M. Barnowitz, 2009) et *Alone in the Dark II* (M. Roesch & P. Scheerer, 2009).

⁶⁷Dans la forme ludique du surnaturel, il faut dire que les esprits ont le don de faire appel au jeu. Dans *Nightmare on Elm Street* (2010) l’esprit de Freddy est toujours prêt à jouer des jeux avec ses victimes. Ce qu’il rend manifeste avec des répliques telles que : “Ready or not, here I come” et “It’s time to play.”

En dernier lieu, avec ses douze fantômes de plus en plus grotesques, à savoir le premier né, l'homme-tronc, l'amoureuse flétrie, le prince scarifié, la princesse irascible, la pèlerine, le grand enfant et la mère implacable, le frappeur au marteau, le chacal et la force meurtrière, il est évident que *Thir13en Ghosts* passe le test du recours à l'excès et à l'exagération. Par contre, il est peut-être moins clair qu'il en passe un autre du même coup. Comme l'affirme Roberge avec raison, les films d'horreur qui se plaisent à montrer des imageries graphiques, excessives et exagérées de l'horreur comportent un aspect caché, c'est-à-dire celui de l'ironie et du rire, car leur outrance est si démesurée qu'elle devient dérisoire⁶⁸.

Arrivés au terme de notre parcours, il nous semble que cet aperçu est suffisant pour donner une bonne idée des divers procédés de distanciation qui ont cours dans le cinéma d'horreur surnaturelle et, notamment, dans sa forme ludique-spectaculaire. À de nombreux titres, il appert que le caractère ludique, spectaculaire et artificiel du surnaturel au cinéma d'horreur fait partie intégrante de l'attrait qu'il exerce dans certains secteurs du public. Dans *Naked and the Undead*, Cynthia A. Freeland propose une forme de l'horreur qui correspond de près à notre surnaturel ludique-spectaculaire⁶⁹. Elle soutient que les films qui affichent des imageries graphiques, excessives et exagérées de l'horreur débouchent en fait sur une célébration du Mal, des monstres et du cinéma :

the films of graphic spectacular horror are less unsettling and negative because their celebration of the monster's evil as creativity is joyous and affirmative. Each monster serves only a kind of

⁶⁸Martine Roberge, *L'art de faire peur*, 86.

⁶⁹En fait, Freeland distingue entre ce qu'elle nomme le *perverse sublime* et l'*anti-sublime*. Ce qui correspond à notre distinction entre la forme ludique-spectaculaire et la forme angoissée du surnaturel au cinéma (qui retiendra notre attention au chapitre suivant). Aux côtés des films d'horreur qui mobilisent le sublime pervers et qui incitent à la célébration du Mal, elle fait remarquer un ensemble de films d'horreur plus angoissants qui exhortent le désespoir "in the face of great mysterious evil." *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder: Westview Press, 2000, 243. Les films d'horreur qui relèvent de l'anti-sublime sont plus angoissants parce qu'ils laissent entendre ou arguent qu'il existe des forces malveillantes dans le monde. Ils donnent à voir un monde "that overwhelms the self and undermines possibilities of moral action. Such uncanny evil flattens and narrows human possibilities." *Ibidem*, 269.

formulaic and meaningless evil (...). [W]e need not take seriously the scenes of graphic horror [which] are so far-fetched that they obviously present a kind of cinematic creativity to be relished⁷⁰.

Dans cette lignée, le Mal tel qu'il se manifeste dans le surnaturel ludique-spectaculaire n'est pas très troublant. En l'exagérant outre mesure, il est réduit au non-sérieux. Somme toute, autant dire que la transformation démoniaque entière d'Anna (C. Foy) dans *Season of the Witch* et les multiples esprits de *Thir13en Ghosts* ne renvoient pas à d'autres choses qu'à la magie du cinéma elle-même.

Distancés de la religion, de la croyance, des contraintes sociales et culturelles du quotidien, du vécu immédiat et, même, de nos propres représentations subjectives, le surnaturel peut, comme le dit George Minois, "prendre toutes les formes dont souhaite le revêtir l'imaginaire."⁷¹ Parmi celles-ci se trouve la forme ludique du surnaturel au cinéma d'horreur contemporain qui se réclame de façon subtile ou de façon spectaculaire comme une expression issue de l'imaginaire. Le cadre ludique plus large qui englobe le cinéma d'horreur en général et certains films d'horreur en particulier délimite un espace de jeu où il nous est possible de jouer de manières libre, divertissante, licencieuse et libératrice avec les idées, les imageries et les figures du surnaturel et, même, du religieux. Les paramètres bien établis du cinéma d'horreur surnaturelle fondent un lieu sécuritaire et sécurisé qui, comme l'exprime bien Pinedo, "free[s] the viewer to engage in fantasy."⁷²

Dans l'ensemble, le cinéma d'horreur surnaturelle vise à imposer un certain registre d'expérience en faisant interagir à la fois la menace et la sécurité, la peur et le plaisir⁷³. Outre les

⁷⁰Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead*, 269.

⁷¹Georges Minois, *Le diable*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 123.

⁷²Isabel Cristina Pinedo, "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film," 108.

⁷³Comme le note Edward J. Ingrebetsen, "Critics regularly draw attention to the generic requirement of Gothic – that, as Punter remarks, it 'has to do with terror,' and that its 'central dialectic is a continuous oscillation between reassurance and threat." David Punter, *The Literature of Terror*, London: Longmans, 1980, 14, 423 cité dans *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2001, 83. Voir

barrières temporelle et spatiale qui mettent les spectateurs à l’abri de toute atteinte, nous avons porté une attention spéciale sur les manières dont la forme ludique du surnaturel au cinéma d’horreur s’appuie sur une frontière invisible et sur une variété de procédés de distanciation qui sont capables de donner une impression de sécurité et de maîtrise sur l’illusion du surnaturel et, par là, de tourner la peur en plaisir. Comme l’explique Pinedo, “Throughout, the element of control, the conviction that there is nothing to be afraid of, turns stress/arousal (beating heart, dry mouth, panic grip) into a pleasurable sensation. Fear and pleasure commingle⁷⁴. De même, comme le dit Bivins, “pleasure confirms that these horrible events are not happening *to us*, that they are make-believe”⁷⁵.

En même temps que la peur tourne en plaisir, il est d’autant plus remarquable que le surnaturel se tourne, pour sa part, en objets de jeu, d’esthétique, de spectacle et de divertissement et acquière un sens, une valeur et une fonction qui relèvent et qui restent – largement – de l’ordre de l’imaginaire. Dans la mesure où le surnaturel ludique revendique ouvertement son statut imaginaire avec des procédés de distanciation qui rendent évidents qu’il est question non pas de réel, mais de l’imaginaire, il nous semble raisonnable de penser qu’ils peuvent servir d’appui à un jeu de désenchantement qui concourt à inscrire le surnaturel de plus en plus du côté de la fiction.

Pour conclure, disons cependant que ce côté n’épuise pas tous les aspects de la question du phénomène de fascination contemporaine à l’égard du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire. Autant dire avec la marquise de Deffand que “Je ne crois pas aux fantômes, mais j’en ai peur !” D’un côté, cette parole peut vouloir dire qu’on n’a pas besoin de croire aux

également Andrew Tudor, *Monsters & Mad Scientists*, 1989, 112.

⁷⁴Isabel Cristina Pinedo, “Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film,” *The Horror Film*, 106.

⁷⁵Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, 37.

fantômes pour en avoir peur le temps d'une histoire. Mais, de l'autre, il peut vouloir dire, comme le signale Roberge, que "L'incrédulité ne permet pas d'échapper à l'inquiétude."⁷⁶

⁷⁶Martine Roberge, *L'art de faire peur*, 67.

PARTIE III : LE CADRE ANALYTIQUE

CHAPITRE 5 :

La part de la peur dans le cinéma d'horreur surnaturelle

- “Demons exist whether you believe in them or not.”
 - Le Père Moore, *The Exorcism of Emily Rose* (2005)

- “To a far greater degree than most of us could have imagined fifteen or so years ago, a favorable climate for the occurrence of demonic possession has developed as the normal condition of our lives.”
 - Malachi Martin, *Hostage to the Devil* (1992)

Dans ce chapitre, nous faisons état du filon angoissant de l’imaginaire du surnaturel dans le cinéma d’horreur américain contemporain. Envisagé sous l’angle d’analyse du deuxième grand axe d’interprétation, il paraît cependant impropre de parler d’“imaginaire” du surnaturel quand il s’agit d’une réalité reconnue pour telle encore aujourd’hui par une partie significative du peuple étatsunien. Comme le demande John R. Taylor, “Is a film such as *The Exorcist* [1973] a fantasy or not?” :

Its treatment is firmly realistic, but its supernatural subject matter will place it at once in the realm of fantasy for most people. And yet almost anyone subscribing to Christian belief in one form or another is required to accept the possibility of demonic possession as an objective reality; if one does so believe, then surely there is nothing at all fantastic about the film¹.

À plus d’un titre, *The Exorcist* est l’exemple le plus frappant d’un film qui traduit et qui reproduit une croyance ambivalente et angoissée à l’égard du surnaturel qui persiste non seulement sur l’écran, mais aussi hors lui. Ce qui nous intéresse ici, c’est de savoir dans quelle mesure et de quelles façons le dernier cycle d’horreur surnaturelle reflète et pérennise – à la manière de *The Exorcist* – une ambivalence et une peur en se modelant sur l’univers des croyances au surnaturel et en déployant divers procédés de brouillage entre l’imaginaire et le réel qui viennent rompre l’impression de sécurité et de maîtrise sur l’illusion du surnaturel que procure l’idée que ce n’est rien que du cinéma.

¹John R. Taylor, “Foreword,” dans Charles Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., (1977) 2009, 15.

LE STATUT DU SURNATUREL ET DU DÉMONIAQUE DANS L'ORDRE CULTUREL ET RELIGIEUX DES ÉTATS-UNIS : DE 1968 JUSQU'À MAINTENANT

Dans *Performance Studies: An Introduction*, Richard Schechner introduit une distinction utile entre les performances ludiques et artistiques et les performances rituelles en termes de “make-believe” et de “make-belief” : “Make-believe performances maintain a clearly marked boundary between the world of performance and everyday reality. Make-belief performances intentionally blur that boundary.”² Il est indéniable que le cinéma d’horreur surnaturelle tombe normalement dans la catégorie des performances sur le mode du comme si. Pourtant, les modèles d’explications qui prévalent dans le premier grand axe d’interprétation, soit le jeu de désenchantement, ne tiennent pas compte des façons dont certains films d’horreur se rapprochent étroitement des performances sur le mode du *make-belief*. Dans pareilles circonstances, force est de reconnaître qu’ils occupent un espace plus ambigu qui est propice à la circulation des éléments du surnaturel entre l’ordre de l’imaginaire et l’ordre de la croyance à la fois sur l’écran et hors lui.

Dans cette optique, comme le dit Robert Muchembled, le cinéma ressort principalement en tant qu’“immense réservoir de formes et vivante manufacture où sont sans cesse retouchées les trames de nos croyances” et, en ce cas-là, de nos croyances envers l’Autre monde.³ Quand il vient à expliquer la popularité continuelle du genre de l’horreur en général et de l’horreur surnaturelle en particulier, la plupart des critiques littéraires et cinématographiques insistent cependant sur le fait que les romans et les films cachent des sens à teneur psychologique, sociologique et idéologique⁴.

²Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge, (2002) 2006, 35.

³Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, note 6, 12.

⁴Comme le précise Brian Wilson, “That is, most critics attribute the[ir] popularity (...) to the fact that they are symbolic expressions of psycho-sexual repression, sociological anxieties, or evolving constructions of race, class and gender.” “Horror,” *Encyclopedia of Religion & Film*, E. M. Mazur, ed., Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011, 237.

En bref, le surnaturel au cinéma d'horreur est d'ores et déjà une métaphore pour d'autres choses puisque, comme l'exprime Peter Hutchings, "meaning here lurks beneath the surface, is figurative rather than literal, and requires some critical effort to get at it."⁵ Par contre, un nombre de chercheurs en religion et cinéma ainsi qu'en religion et culture populaire ont récemment signalé que les modèles naturalistes d'explication n'épuisent pas les possibilités herméneutiques de telles oeuvres⁶.

À ce titre, Douglas E. Cowan, Colleen McDannell et Joseph Laycock avancent tous les trois une objection à l'encontre des approches qui excluent *a priori* la possibilité que les représentations du surnaturel au cinéma d'horreur ainsi que les intérêts et les frayeurs qu'elles suscitent soient reliées à des ambivalences et des peurs persistantes et conscientes envers le surnaturel, le religieux et la religion⁷. Pour Cowan, ces modèles ne sont pas convenables parce qu'ils ne vont simplement pas au fond de la chose :

Rejecting the supernatural elements in favor of naturalistic or psychological explanations does not relieve one of the burden of sociophobics – it simply locates that burden elsewhere. (...) What is unfortunate – and short-sighted – about these interpretations is that they present themselves either

⁵Peter Hutchings, *The Horror Film*, Harlow: Pearson Education Ltd., 2004, 37.

⁶Ce qui inclut, par ailleurs, "their capacity to function as representations or interpretations of the real." Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, New York: Oxford University Press, 2008, 45. Pour illustrer, citons la parole d'Hal Lindsey, un évangéliste et un auteur à succès : "We are entering a new dimension with *The Exorcist*. Satan is using fear and intimidation to manoeuvre and manipulate. There is supernatural power operative in this movie." Cité dans Nikolas Schreck, *The Satanic Screen: An Illustrated History of the Devil in Cinema, 1896-1999*, London: Creation Books, 2001, 172. Selon le *New York Times*, son livre de prophétie chrétienne, *The Late Great Planet Earth* (1970), fut le plus grand succès de librairie de la décennie soixante-dix dans la catégorie non-fiction. Jusqu'à maintenant, il s'est vendu à 28 millions d'exemplaires. Voir Jennie Chapman, "Selling Faith Without Selling Out: Reading the *Left Behind* Novels in the Context of Popular Culture," *The End All Around Us: Apocalyptic Texts & Popular Culture*, J. Walliss & K. G. C. Newport, eds., London: Equinox, 2009, 158.

⁷Voir Douglas E. Cowan, *Sacred Terror: Religion & Horror on the Silver Screen*, Waco: Baylor University Press, 2008, 165, Colleen McDannell, "Catholic Horror: *The Exorcist* (1973)," *Catholics in the Movies*, C. McDannell, ed., New York: Oxford University Press, 2008, 203-208 et Joseph Laycock, "The Folk Piety of William Peter Blatty: *The Exorcist* in the Context of Secularization," *Interdisciplinary Journal of Research on Religion*, Vol. 5, 2009, 5-7. On peut mentionner en passant que William Peter Blatty, l'auteur de *The Exorcist*, prétend semblablement que le succès fulgurant du roman et du film s'explique en grande partie à cause qu'il existe "a deep-seated belief in the core of many people that a malevolent and intelligent force of evil personified does exist." Cité dans Jeffrey Maddrey, *Nightmare in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2004, 52.

implicitly or explicitly as the film's only logical, rational explanation, and in so doing ignore the more deeply embedded cultural fears into which the film taps⁸.

Au fin fond de cette affaire, affirme-t-il, se trouvent des ambivalences et des peurs qui sont produites à ce jour par la société et la culture américaines envers le surnaturel, le religieux et la religion. Plus précisément, ces dernières s'enracinent dans le christianisme et dans ses traditions démonologiques qui, pour leur part, s'occupent de l'obsession, de la possession et des alliances démoniaques⁹. À tout prendre, du point de vue de Cowan et du deuxième grand axe d'interprétation, la fascination apeurée que le surnaturel est encore capable de provoquer relève avant tout de l'ordre culturel et religieux.

Au-delà de la question de croyance, dans la société et la culture américaines, les catégories chrétiennes et, plus spécifiquement, protestantes comme celles du combat entre le Bien et le Mal, du Diable et de ses suppôts, du ciel et de l'enfer et des fins dernières avec lesquelles la plupart des gens sont familiers demeurent très influentes. Comme le dit pertinemment Nancy T. Ammerman,

That the United States remains a Protestant country is very clear to the Jews who live here, but it is also clear to people who pay attention to the narratives and symbols that shape our media culture (...). Religious traditions provide ways of talking about good and evil, even when the stories are 'twice removed' into the world of fantasy. (...) Existing religious traditions may not be able to enforce belief, but they often remain powerful producers of categories and symbols that shape (...) meanings.¹⁰

Comme l'a récemment montré Lynn Schofield Clark dans son étude sociologique sur le sujet même,

⁸Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 187. De même, pour Hutchings, "the danger of this type of approach is that it can lead to a reductive account of films, one which fixes the meaning of elements within films in a manner that denies the complexities and ambiguities involved in the narrative process." *The Horror Film*, 183.

⁹Voir Christopher H. Partridge & Eric Christianson, "Introduction," *The Lure of the Dark Side: Satan & Western Demonology in Popular Culture*, C. H. Partridge & E. Christianson, eds., London: Equinox, 2009, 8.

¹⁰Nancy T. Ammerman, "Introduction: Observing Modern Religious Lives," N. T. Ammerman, ed., *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*, New York: Oxford University Press, 2007, 11. De même, Edward J. Ingebretsen pense que : "The transformation from theological imperative to fictional narrative shows the extent to which religious materials no longer directly controlled popular motivation, although they remained nonetheless present and active." *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*, Armonk: M. E. Sharpe, 1996, 55.

le christianisme, spécialement sous sa forme protestante évangélique, procure des cadres de référence qui sont souvent tenus pour acquis ainsi que des symboles et des récits qui sont largement répandus et accessibles, notamment à travers la culture médiatique¹¹. Que l'on croie fortement, modérément ou aucunement que Dieu, le Diable, les anges, les démons, le ciel et l'enfer existent, il reste qu'à plus d'un égard les États-Unis demeurent un pays à dominante chrétienne où l'héritage puritain et évangélique continue de jouer un rôle d'importance non seulement dans la vie de plein de personnes et de groupes, mais encore dans la vie publique.

Sur le plan de la croyance, un nombre grandissant d'experts s'accordent pour dire que la seconde moitié du 20^e siècle traduit "a renewed belief in, fear of, and fascination with satanic demons"¹². En effet, il y a des indices qui portent à croire que le démonisme est en grande forme et, peut-être, en croissance aux États-Unis depuis la fin de la décennie soixante, du moins, dans "certain streams of Christian theology, popular belief, and religious practice, both Protestant and Roman Catholic."¹³ Auparavant, le Diable, les démons, les possessions démoniaques et les rites d'exorcisme

¹¹Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, and the Supernatural*, New York: Oxford University Press, 2003, 25, 28-29, 45. À titre d'exemple, nous pouvons faire appel à l'un des faits divers qui figure au début de notre ouvrage, c'est-à-dire celui qui témoigne que le Diable a resurgi au vu et au su de tout le monde comme cadre de référence dans le sillage des événements bouleversants du 11 septembre, 2001.

¹²Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture: Rescripting the Sacred*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008, 141. Plus précisément, ils constatent qu'il se manifeste à présent dans le christianisme populaire un regain d'intérêt envers les démons comme entités concrètes et actuelles. Dans son étude sociologique sur l'exorcisme aux États-Unis, Michael W. Cuneo fait aussi remarquer que : "Since the late sixties a surprising number of mostly white, mostly middle-class Americans have been convinced that the modern world is heavily populated with demons. Not merely metaphorical demons or the man-wrought demons of barbed wire and ethnic cleansing, but real supernatural entities, with their own identities and missions, their own strengths and foibles, and sometimes even their own telltale odors." *American Exorcism: Expelling Demons in the Land of Plenty*, New York: Doubleday, 2001, 82.

¹³Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 172. Voir également, 176. Parmi ces indications se trouvent maints sondages récents qui, comme le signale Joseph Laycock, "indicate a strong and growing popular belief in supernatural evil" : "The 1998 Southern Focus Poll indicates that nearly 59 percent of respondents believed that 'people are sometimes possessed by the Devil' (Rice 2003: 98). Gallup polls show that belief in the devil rose from 55 percent in 1990 to 70 percent in 2004 (Winseman 2009). In the 2005 Baylor Religion Survey, 75 percent of respondents indicated that Satan 'absolutely' or 'probably' exists (...) (Baker 2008). The 2008 Pew forum survey indicated that 70 percent of

apparaissent peu souvent à la fois dans la religion et dans la culture populaire. Dans les milieux religieux libéraux, quand le Malin se laissait entrevoir, il était évoqué principalement de manière métaphorique¹⁴. De plus, l'idée selon laquelle ce genre de croyances et de pratiques n'existaient que dans les mouvements religieux "marginiaux" tel que celui du Fondamentalisme était chose commune. Comme le dit Schofield Clark, à ce moment-là, il semblerait bien que "[t]alk of Satan had become one of the marks of separation that was consistent with Protestant fundamentalism."¹⁵ Quant aux milieux intellectuels des années cinquante et soixante, il était présupposé que les gens croyaient et croiraient de moins en moins aux interventions du surnaturel – angélique ou démoniaque – dans les affaires humaines.

Seulement, les choses ont ensuite changé du tout au tout d'abord avec la montée en puissance des mouvements fondamentalistes, évangéliques, pentecôtistes et charismatiques de nouveaux religieux ; puis, avec l'éclosion de formes nouvelles de religion et de spiritualité liées à l'occultisme, à la magie et à la sorcellerie ; et, enfin, avec l'intérêt accru pour le surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire. À la lumière de ces nouveaux développements qui ont marqué les

Americans believe that demons are active in the world (Pew Research Center 2008).” “The Folk Piety of William Peter Blatty,” 17. Pour les citations complètes des sondages, voir la bibliographie.

¹⁴Comme le note Jeffrey Burton Russell, “Others (...) [defined] Satan as a metaphor for human sin, a view that gradually became standard in liberal Protestantism, concentrating instead upon human responsibility.” *Mephistopheles*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1986, 217. Quant au catholicisme d'après les années soixante, George Minois parle d'une Église incommodée, mais réticente à abandonner l'idée du Diable et de l'exorcisme : “la confusion est à l'heure actuelle totale dans l'Église entre d'un côté une hiérarchie et des secteurs fondamentalistes qui (...) [réaffirment] l'existence d'un diable personnel, origine du mal avec la permission divine, et la majorité des théologiens et des prêtres de base, dont l'embarras n'est que trop visible, qui se réfugient dans le silence ou qui tentent de donner du diable des traductions psychologiques ou spirituelles (...)” *Le diable*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 122-123.

¹⁵L. S. Clark, *From Angels to Aliens*, 35. Cuneo confirme que l'exorcisme faisait face à une même situation de stagnation : “As recently as the late sixties, exorcism was all but dead and forgotten – a fading ghost long past its prime. It was rarely spoken of and even more rarely assumed to possess any practical significance. By the mid-seventies, however, the ghost had sprung miraculously back to life.” En outre, il rapporte que : “Exorcism is more readily available today in the U.S. than perhaps ever before. (...) It's not something that's generally spoken of in polite company. But it's most certainly available, and within certain sectors of the population it's in hot demand.” *American Exorcism*, xii, 270.

dernières décennies, il est plus facile de saisir les façons dont un climat culturel s'est installé dans lequel, comme le pose Schofield Clark, "[t]he idea of Satan's presence in the world, especially through demon possession, no longer seemed so far-fetched."¹⁶ Étant donné le regain d'attention porté au surnaturel et au démoniaque dans la religion et dans la culture populaire, W. Scott Poole va même jusqu'à déclarer sans hésitation qu'aux États-Unis le 20^e fût le siècle satanique par excellence¹⁷.

Il est clair que les croyances à l'égard du surnaturel et du démoniaque sont toujours vives et opératoires dans certains secteurs religieux conservateurs à l'intérieur desquels il n'y a nul doute que le surnaturel a effectivement prise sur le réel¹⁸. Toutefois, disons immédiatement à l'instar de Charles H. Lippy que parmi les personnes "for whom the reality of demons is part of their worldview, the presence of demons may not be as dramatic [as in horror films]."¹⁹ D'abord, les traditions religieuses offrent des moyens d'expliquer, de se protéger et de lutter contre le Mal tels que les rites de la prière et de l'exorcisme. Puis, afin d'éviter les excès de spiritualité, les religions institutionnalisées ont d'ordinaire tendance à superviser et à contrôler les voies d'accès aux pouvoirs surnaturels qui gîtent dans l'Autre monde et les processus par lesquels on s'occupe des esprits malins et démoniaques²⁰.

¹⁶Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 35.

¹⁷W. Scott Poole, *Satan in America: The Devil You Know*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009, 89. Voir aussi, 96.

¹⁸Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, 242-243. Qu'elles soient comprises de manière plus intériorisée ou de manière plus extériorisée, ce qui importe est que de telles entités et forces sont considérées comme réelles et influentes. Comme le mentionne Stephen O'Leary dans le supplément spécial intitulé *Revelations: 666* sur le DVD de *The Omen* (J. Moore, 2006), "It's just as real whether Satan is a being outside of us or a psychological tendency within us. It's just as real whether he's outside or inside. Satan is real." À titre informatif, ce dernier est l'auteur de *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*, New York: Oxford University Press, 1998.

¹⁹ Charles H. Lippy, *Being Religious, American Style*, Westport: Greenwood Press, 1994, 212.

²⁰Comme Neal Milner le souligne pour l'Église Anglicane actuelle, "The Pentecostals and Charismatics are a source of the Church of England's renewed interest in Satan as well as the source of its fear of the dangers of believing in Satan in such a literal and active way. As a result, Church leaders have developed (...) procedures (...) [which]try to renew spirituality, while at the same time controlling it through beliefs and mechanisms that normalize and medicalize

Un nombre de chercheurs vont cependant plus loin en faisant ressortir qu'il n'est guère approprié de continuer à reléguer les croyances au surnaturel et au démoniaque dans l'univers d'individus et de groupes religieux marginaux. Au-delà des frontières des religions établies, revitalisées ou minoritaires, les esprits et les démons subsistent comme éléments de croyance dans la religiosité populaire. Par exemple, Peter Gardella constate "a new readiness to accept concepts of angelic intervention and supernatural power, occurring both within and outside evangelical circles, which would have seemed bizarre in previous generations."²¹ Pour en prendre un autre, Cowan estime qu'un sondage mené par Gallup en 2001 arrive à une conclusion de bon aloi, à savoir que "[m]ajorities of Americans [68%] of every political inclination, region, education level, and age group said they believe in the Devil."²² Si les croyances à l'égard du Diable coupent à travers toutes les frontières démographiques, raisonne-t-il, c'est qu'elles ne se limitent pas à un seul type de croyant religieux.

Aux yeux de Cowan, la conséquence est nette sur le plan du cinéma d'horreur surnaturelle. Si tel est le cas, les croyances à l'égard du Diable coupent également à travers "both the viewing audiences for cinema horror and the cultural stocks of knowledge on which the sociophobics of demonic attack and possession draw."²³ Autrement dit, il faut primo prendre au sérieux l'idée que la popularité dont jouit le cinéma d'horreur surnaturelle et l'efficacité dont font preuve certains films

demon possession, bureaucratize exorcism procedures, and encourage norms of self-restraint (...)." "Giving the Devil His Due Process: Exorcism in the Church of England," *Journal of Contemporary Religion*, Vol. 15, No. 2, 2000, 248.

²¹Peter Gardella, "Spiritual Warfare in the Fiction of Frank Peretti," *Religions of the United States in Practice*, Vol. 2, C. McDannell, ed., Princeton: Princeton University Press, 2001, 329.

²²Jennifer Robinson, "The Devil and the Demographic Details," <http://www.gallup.com/poll/7858/Devil-Demographic-Details.aspx>, cité dans Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 53.

²³Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 53.

se rattachent à des croyances, à des peurs et à des ambivalences à l'égard du surnaturel, du démoniaque et du religieux qui persistent auprès d'une partie du public américain. Secundo, il faut reconnaître que de telles croyances angoissées et ambivalentes sont produites par la société et la culture étasuniennes qui apprennent à ceux et à celles qui y appartiennent à quoi craindre et de quoi se méfier²⁴. Tertio, il faut convenir que les croyances, les peurs et les ambivalences envers de telles choses se perpétuent de différentes façons au travers de la religion proprement dite *et* des divers lieux de la culture, y compris le cinéma d'horreur surnaturelle.

Pour en finir, la meilleure pièce à l'appui du trafic des éléments du surnaturel entre l'univers de la croyance et l'univers de l'imaginaire cinématographique est celle de la concomitance du renouvellement de croyance, de peur et de fascination à l'égard du surnaturel et du démoniaque, qui a émergé à la fin des années soixante et qui a fleuri dans les années soixante-dix, à la fois dans les milieux religieux conservateurs, dans les formes populaires et alternatives de la religion et de la spiritualité et dans les cultures cinématographique et populaire. Il est en effet remarquable que l'accroissement d'intérêt à l'égard du surnaturel et du démoniaque au cinéma d'horreur va de pair, d'une part, avec la résurgence du démonisme, de la démonologie et de l'exorcisme dans certaines branches conservatrices du christianisme – sous ses formes protestantes et catholiques – et, d'autre part, avec l'éclosion de nouvelles formes de religion, de spiritualité et de culture, souvent de nature oppositionnelle, telles que le Satanisme, la Wicca et le rock démoniaque qui s'approprient des idées et des imageries du surnaturel et du démoniaque héritées du passé en les adaptant à leurs besoins.

Bien que nous reviendrons plus tard sur la question des enjeux, des répercussions et de la portée du phénomène de la fascination actuelle à l'égard du surnaturel dans l'imaginaire

²⁴Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 2008, 59.

cinématographique et populaire, spécifions dès à présent qu'au cours des quinze dernières années déferlent au cinéma d'horreur plusieurs des mêmes trames surnaturels et démoniaques et, singulièrement, celle de l'invasion maléfique, qui avait un quart de siècle plus tôt contribué à la mise en place d'un climat culturel dans lequel le surnaturel a pu regagner du terrain et recouvrir une part de sa capacité à inquiéter, du moins, dans certains coins de l'Amérique moderne. Certes, comme le dit Cuneo,

this (...) isn't the way things were supposed to go. For some time now, academics have been declaring that Satan was all but dead and buried in the U.S. In the brave new world of CNN, online wish fulfillment, and professional spin-doctoring, there was supposed to be no space, no elbow room, no room whatsoever, for belief in a personal agent of supernatural evil – let alone one who routinely sends out spiritual underlings to take care of some of his nastier business. Satan's day, we were assured, had come and gone²⁵.

Il n'en reste pas moins que depuis l'époque de *The Exorcist* l'intérêt, la croyance et la préoccupation à l'égard du surnaturel et du démoniaque ont gardé l'attention de plusieurs gens vivant dans l'univers de la croyance à la fois des secteurs chrétiens conservateurs et oppositionnels avant de revenir en force dans l'univers de l'imaginaire cinématographique et populaire des quinze dernières années.

LE SURNATUREL ANGOISSANT D'HIER À AUJOURD'HUI COMME ESPACE AMBIGU FONDÉ SUR DES INDICES, DES REFLETS ET DES EFFETS DE RÉALITÉ

D'après Andrew Tudor, il y a eu un revirement dans le sous-genre cinématographique de l'horreur surnaturelle dans les années soixante-dix. À ce moment, ce dernier se cristallise autour du thème de l'invasion maléfique du surnaturel. Non seulement le corps individuel (*The Exorcist*), mais même le corps familial (*The Amityville Horror*, S. Rosenberg, 1979), le corps social (*The Fog*, J. Carpenter, 1980) et le corps global de l'humanité (*The Omen*, R. Donner, 1976) sont infestés d'es-

²⁵Michael W. Cuneo, *American Exorcism*, 270-271.

prits malins et démoniaques²⁶. Or, nous avons constaté que le dernier cycle d'horreur surnaturelle fournit maints exemples de ce thème. Sans oublier de mentionner les reprises récentes de *The Amityville Horror* (A. Douglas, 2005), *The Fog* (R. Wainwright, 2005) et *The Omen* (J. Moore, 2006), il est bien visible que les esprits malins et démoniaques relancent au tournant du troisième millénaire leur attaque en s'infiltrant insidieusement dans les corps des individus (*Stigmata*, R. Wainright, 1999), des familles (*Paranormal Activity 2*, T. William, 2010), des communautés (*Camp Hell*, G. VanBuskirk, 2010) et du monde entier (*Legion*, S. Stewart, 2010). De l'individuel à l'apocalyptique, soyez prévenus que le surnaturel angoissant obéit du reste au principe opératoire du brouillage de frontières entre la réalité et la fiction pour rendre encore plus inquiétante la menace venue d'Ailleurs.

Trois éléments occupent le devant de la scène des derniers temps à la fois dans les univers de la croyance et de la religion (chrétienne) et dans l'univers de la fiction en ce qui concerne la possibilité d'une invasion maléfique du surnaturel. Ces éléments sont premièrement la possession ; deuxièmement, le Satanisme ; et, troisièmement, l'apocalypse. Dans les pages qui suivent, nous tournons alors notre regard sur de tels phénomènes qui inondent de nos jours le cinéma d'horreur. Néanmoins, nous prêtons une attention spéciale aux films d'horreur qui déploient des procédés de brouillage de frontières entre l'imaginaire et le réel et qui, par voie de conséquence, cultivent bon gré mal gré l'héritage angoissant de l'imaginaire démoniaque qui dominait jadis les sociétés chrétiennes. Entendons-nous bien : cet imaginaire ne règne plus à l'heure actuelle dans la société étatsunienne. Toujours est-il qu'il se convertit en réalités religieuses significatives²⁷. Et, encore est-il

²⁶Voir A. Tudor, *Monsters & Mad Scientists*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, 176. Voir également, 184.

²⁷Comme le rappelle Mary Jo Neitz, dans une société sécularisée, "religion becomes one of many possible multiple realities." *Charisma & Community: A Study of Religious Commitment within the Charismatic Renewal*, New Brunswick: Transaction, Inc., 1987, 249. Dans ces conditions, on trouve des réalités religieuses qui sont plausibles pour les adhérents, mais qui ne sont pas intégratives pour la société. Néanmoins, "the religious reality continues to be

que, pour emprunter l'expression de Birgit Meyer, "the old gods and ghosts, witchcraft and magic have been haunting as floating signifiers even those who strove to move away from their sphere of influence."²⁸

Il est apparent que le surnaturel a migré largement vers le domaine de la fiction, mais il n'a pas pour autant disparu en entier de la réalité. À certains égards, l'acteur taiwanais Po-Lin Chen a franchement raison quand il dit que "if there were no ghosts, there wouldn't be so many movies about ghosts."²⁹ Comme le fait valoir Sasha Handley à propos des arts gothiques des 18^e et 19^e siècles, les esprits traînaient alors sur la lisière entre la réalité et la fiction :

The awe, reverence and fear that (...) [they] aimed to incite in their audiences only worked because the precise ontological status of ghosts was uncertain. (...) [G]host stories hovered on the elusive boundary between fact and fiction. The dramatic impact of the fictional ghost would be lost if an audience could not entertain (...) the possibility that the dead might be able to return from the grave³⁰.

Ce qui était vrai à ce temps-là l'est-il encore ? Ici, une réflexion de Michel de Certeau stimule une réflexion pertinente. "Il n'y a pas de certitude de la croyance", affirme-t-il. "Mais du fait que beaucoup ou d'autres y croient, on est en droit de supposer qu'il y a du répondant à ce qu'on craint ou espère."³¹ Dans cette mesure même, les esprits bénins, malins ou démoniaque traînent encore sur la lisière entre la réalité et la fiction puisque, comme nous l'avons vu jusque-là, il se trouve de

maintained in communities of people. What we find (...) is that the religious reality offers a positive option (...) chosen among the many alternatives provided by a pluralist society, to embrace the (...) otherworldly." *Ibidem*, 259-260. Voir aussi, 257.

²⁸Birgit Meyer, "Ghanaian Popular Cinema and the Magic In and Of Film," *Magic & Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*, B. Meyer & P. Pels, eds., Stanford: Stanford University Press, 2003, 216.

²⁹Voir le spécial qui supplémente le DVD de *Silk* (Chao-Pin Su, 2007, Taiwan).

³⁰Sasha Handley, *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*, London: Pickering & Chatto, 2007, 119.

³¹Michel de Certeau, "Une pratique sociale de la différence: croire," *Faire Croire*, Paris, 1981, 381 cité dans Albert Piette, *Le fait religieux: Une théorie de la religion ordinaire*, Paris: Economica, 2003, 62.

nombreux individus, groupes et traditions religieuses qui prétendent encore à voix basse, à voix haute ou par haut-parleur que de tels êtres et pouvoirs existent.

Cette réflexion nous permet de dégager une constante essentielle à la forme angoissée du surnaturel au cinéma d'horreur, à savoir l'importance accordée aux indices et aux reflets de réalité en vue de créer, de manière ultime, des effets de réalité. Quand nous parlons d'indices de réalité, nous pensons aux façons dont les films d'horreur font généralement référence à des systèmes actuels de croyance pour construire leur intrigue et, comme le dit Carrol L. Fry, "for making the implausible seem plausible, at least while we're in the theater (...), and persuading the viewer (...) to suspend disbelief."³² Afin de rendre l'improbable probable, les scénaristes et les cinéastes s'appuient souvent sur ce qu'on sait du surnaturel dans la réalité en puisant dans les religions d'ici et d'ailleurs pour l'encadrer et pour le dépeindre comme le catholicisme dans *Lost Souls* (J. Kaminski, 2000), le protestantisme dans *The Last Exorcism* (D. Stamm, 2010), le spiritualisme dans *Insidious* (J. Wan, 2011), le vaudou dans *The Skeleton Key* (I. Softley, 2005) et le chamanisme japonais dans *The Grudge 2* (T. Shimizu, 2006). Ce que nous entendons suggérer ici, c'est que la modalité angoissée de représentation du surnaturel cherche davantage à trouver des points d'ancrage dans les réalités religieuses actuelles et à coller aux idées, croyances, peurs et soupçons déjà connus ou entretenus par le public à l'égard du surnaturel, du démoniaque, de la religion et de l'altérité religieuse.

Par contraste avec la forme ludique du surnaturel qui est encline à définir une réalité qui est d'ores et déjà de l'ordre de l'imaginaire ou de l'ordre de l'existential, les films d'horreur qui relèvent du surnaturel angoissant ont tendance à définir une certaine réalité. Pour illustrer, disons que les esprits malins et démoniaques qui montrent leurs griffes dans les films du surnaturel angoissant ne

³²Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, 18.

sont pas conçus de toutes pièces par l'imagination des scénaristes et des cinéastes, comme c'est, entre autres, le cas des multiples fantômes du très ludique *Thirteen Ghosts* (S. Beck, 2001) que nous avons évoqué au chapitre précédent. Comme le rappellent Richard W. Santana et Gregory Erickson, "Although the monsters of film and television are fictional, monsters or demons have historically come from the world of (...) religion as well."³³ Du monde religieux jaillissent ainsi de surcroît les figures monstrueuses et démoniaques qui hantent la forme angoissée du surnaturel au cinéma d'horreur américain contemporain.

De la sorte, les films d'horreur qui portent sur le surnaturel angoissant posent pierre par pierre une variété de points d'ancrage dans les réalités religieuses. Parmi ces derniers se trouve le recours à divers aspects des traditions religieuses, incluant les Écritures sacrés, la théologie, le rituel, les représentants, l'art et l'architecture. Dans les films qui convoquent le catholicisme, par exemple, *L'Apocalypse*, la démonologie, l'exorcisme modelé sur le *Rituale Romanum*, le prêtre, la religieuse, le crucifix et le Vatican sont la majorité du temps ponctuellement au rendez-vous. Par ailleurs, on peut assez souvent y lire des passages bibliques en prologue ou en épilogue³⁴. Comme l'explique

³³Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture*, 139. Par exemple, Blatty convient qu'il a choisi le démon Pazuzu "[b]ecause I saw it when I was over there [presumably Beirut] and it scared the hell out of me." Cité dans J. Laycock, "The Folk Piety of William Peter Blatty," 12. Ce démon ne renvoie pas à la seule imagination de Blatty ni à d'autres films antécédents ; il renvoie plutôt à un ancien dieu païen que Blatty a croisé dans un pays lointain. À cet égard, il se peut que les figures du surnaturel qui s'ancrent dans des religions étrangères sont porteuses d'un certain poids culturel, social et idéologique et, par là, résonnent à un niveau plus profond dans une Amérique à dominante chrétienne.

³⁴Pour illustrer, citons *Devil* (J. E. Dowdle, 2010) où on découvre en prologue un passage de la Première Épître de saint Pierre (5:8) : "Be sober, be vigilant; because your adversary the Devil walks about like a roaring lion, seeking whom he may devour." Voir aussi *Legion* pour un Psaume (34:11) et *Silent Hill* (C. Gans, 2006) pour la Première Épître aux Corinthiens (6:23). À la toute fin de *The Exorcism of Emily Rose* (S. Derrickson), on peut autrement lire sur la tombe d'Emily, "work out your own salvation with fear and trembling", qui provient de l'Épître aux Philippiens (2:12). C'est probablement la première séquence de *The Omen* (2006) qui montre le mieux la façon dont certains films d'horreur tirent profit de l'autorité de la Bible, y compris *L'Apocalypse*. Les spectateurs sont témoins d'un concile au Vatican où un cardinal résume pour le pape les prophéties du huitième chapitre de ce dernier avec une série d'images qui les associent à des événements actuels, incluant ceux du 11 septembre, 2001 et ceux du Tsunami en décembre, 2004.

Cowan à ce sujet,

The surface function of a scriptural reference (...) is obvious: it is meant to lend a certain *gravitas* to the narrative, to imply that it is important in some way. Beyond that, however, these references, (...) tap into the cultural stock of knowledge on which the filmmakers depend and to which they reflexively contribute. They provide those tangible points of real life reference that blur the line between information and entertainment³⁵.

En procurant de tels points d’ancrage, il faut concéder en quelque part que deviennent plus mouvantes, plus ambiguës et plus incertaines les frontières entre la réalité et la fiction. Ce qui tend à rendre le surnaturel sur l’écran et hors lui plus inquiétant puisqu’il n’est pas confiné à huis clos à la sphère de l’illusion, de l’artifice et du jeu. Même si on n’y croit pas, de fait, beaucoup d’autres y croient.

Puisqu’on traite de la forme angoissée du surnaturel, qui procède à profusion selon le principe du brouillage de frontières entre le réel et l’imaginaire, il faut bien s’attendre qu’on n’en a pas fini avec les rapports entre les représentations du surnaturel sur l’écran et la réalité hors lui. Assurément, les rapports avec la réalité se multiplient dans le dernier cycle d’horreur surnaturelle avec un nombre considérable de films qui se donnent comme des reflets de la réalité. Semblablement à *The Exorcist*, *An American Haunting* (C. Solomon, 2005), *The Amityville Horror* (2005), *The Exorcism of Emily Rose* (S. Derrickson, 2005), *The Haunting in Connecticut* (P. Cornwell, 2009), *Camp Hell* et *The Rite* (M. Håfström, 2011) prétendent tous qu’ils sont basés sur des faits vécus³⁶. Comme le rappelle Barry Curtis, ce mélange de réel et d’imaginaire, qui fait partie intégrante du surnaturel angoissant, a longtemps fait partie des histoires gothiques : “Gothic provided scenarios

³⁵Douglas E. Cowan, *Sacred Terror*, 114-115.

³⁶Nous n’avons pas visionné les films suivants, mais nous savons qu’ils se donnent pour vrai : *Possessed* (S.E. De Souza, 2000, Téléfilm), *Exorcism: The Possession of Gail Bowers* (L. Scott, 2005), *Blackwater Valley Exorcism* (E. Wiley, 2006), *Haunting Villisica* (J. Serpento, 2009) et *A Haunting in Salem* (S. Van Dyke, 2011). D’ailleurs, les films suivants qui relèvent de la forme fascinée du surnaturel font de même : *The Mothman Prophecies* (M. Pellington, 2002) et *The Legend of Lucy Keyes* (J. Stimpson, 2005).

(...) where the counterfeiting of ghosts for purposes of entertainment often merges with claims for ‘real’ manifestations of the supernatural.”³⁷ De toute façon, il faut noter que ce mélange se manifeste à l’évidence dans le dernier cycle d’horreur surnaturelle, notamment sous sa forme angoissée.

Dans certains cas, il faut avouer que ce genre de prétentions à la vérité s’agit surtout d’une ruse pour impressionner le public³⁸. À cet effet, certains réalisateurs vont délibérément encourager les rumeurs que le tournage de leur film a été perturbé par des manifestations surnaturelles. William Castle, le producteur de *Rosemary’s Baby* (R. Polanski, 1968), mais aussi le réalisateur de la version originale de *13 Ghosts* (1960), nous en procure une belle illustration. Il y a plus de quarante ans déjà, il avait annoncé publiquement que : “I do believe that the film which I lived through and almost *died* through was controlled by some unexplainable force.”³⁹ Pourtant, dans d’autres cas, comme celui de Scott Derrickson, le réalisateur de *The Exorcism of Emily Rose*, il semble que c’est une affaire plus sérieuse. Ayant été accablé par la vraie histoire d’Annaliese Michael, une jeune Allemande qui est morte en 1976 suite à une série d’exorcismes, il a décidé de faire un film sur elle dans l’intention de divertir *et* de pousser le public à réfléchir à la question de la croyance à de telles choses⁴⁰.

³⁷ Barry Curtis, *Dark Places: The Haunted House in Film*, London: Reaktion Books, 2008, 85.

³⁸Sur ce chapitre, d’après Gareth J. Medway, “suggesting that ‘it really happened’ has become a stock technique for marketing pulp.” *Lure of the Sinister: The Unnatural History of Satanism*, New York: New York University Press, 2001, 96. Pour illustrer, notons que le livre de Jay Anson, intitulé *The Amityville Horror: A True Story* (Prentice Hall, 1977) a été publié sous la catégorie non-fiction, “but [it] was marketed as a horror novel (complete with spooky black and red cover and flies printed on chapter headings).” Dale Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Bowling Green: Bowling Green State Universal Popular Press, 1999, 53.

³⁹William Castle cité dans Nikolas Schreck, *The Satanic Screen*, 139. C’est lui qui souligne.

⁴⁰Plus précisément, Scott Derrickson professe que : “my intention is to make a film that provokes people to ask themselves what they believe and what they believe about evil, what they believe about the demonic. And, inevitably, when you ask questions like that you end up asking yourself what you think about God and what you think about morality and what you think about the nature of memory and truth. These things are very, very significant. And if you can get an audience to wonder about such things while completely entertaining them, then, I think as a filmmaker you’ve done your job.” Voir le supplément spécial intitulé *Genesis of the Story* sur le DVD de *The Exorcism of Emily Rose*.

De plus, certains films se plaisent à l'heure actuelle à troubler les frontières entre la réalité et la fiction en mettant au premier plan la suggestion et des procédés de vérité tels que la technique documentaire pour narrer leur histoire surnaturelle comme *The Blair Witch Project* (D. Myrick & E. Sánchez, 1999), la trilogie de *Paranormal Activity* (2007, 2010, 2011) et *The Last Exorcism*⁴¹. À cet égard, aucun film ne montre mieux que *The Blair Witch Project* ce que Charles Grivel écrit, à savoir que "l'humain s'enivre du spectacle irrégulier des horreurs que lui-même il suscite."⁴² En 1994, trois étudiants de cinéma vont faire un documentaire sur la sorcière de Blair et disparaissent dans les bois. L'année suivante, on retrouve leurs bobines de film ensevelis sous une cabane. Au reste, ce sont ces métrages qui constituent le film dans lequel on ne voit jamais la dite sorcière. Pour évoquer sa présence, les réalisateurs ont choisi de montrer des signes (comme la parution d'objets symboliques). En effet, *Blair Witch* privilégie en surcharge la technique de suggestion et utilise le hors champ comme réserve pour l'imaginaire. Ce qui demeure hors champ n'est jamais donné à voir et constitue même l'essentiel du spectacle⁴³. Une partie de l'efficacité de *Blair Witch* vient alors de ce qu'il s'appuie sur cette faculté qu'a l'humain de combler les vides.

⁴¹Pour d'autres exemples de films (non visionnés) qui emploient la technique documentaire, voir *The Haunting of North 3rd Street* (J. Hyers, 2007), *Chronicles of an Exorcism* (N. G. Miller, 2008) et *Paranormal Entity* (S. Van Dyke, 2009). Ajoutons à cela un film de la Grande-Bretagne : *The Possession of David O'Reily* (S. Isles & A. Cull, 2010).

⁴²Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992, 197.

⁴³Dans l'opinion de plusieurs critiques littéraires et cinématographiques, ce sont de telles manifestations subtiles de l'horreur et du surnaturel qui possèdent la capacité de susciter la plus grande terreur parmi le public. Par exemple, pour Paul Wells, "The most terrifying thing the scenarist or the special effects man can produce can never match what lies beyond cinematic realization, residing solely within the audience's imagination." *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower Press, 2000, 108. Selon James Kendrick, "This is not surprising, as critics have long drawn a line of demarcation between supernatural horror and violent horror, with the former being associated with respectable high culture while the latter is generally associated with disrespectable low culture." "A Return to the Graveyard: Notes on the Spiritual Horror Film," *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, S. Hantke, ed., Jackson: University Press of Mississippi, 2010, 155.

D'après Cowan, il faut tenir compte d'un facteur additionnel pour expliquer le phénomène de fascination suscitée par la sorcière de Blair, soit le désir des spectateurs de donner volontiers créance au surnaturel. C'est aussi ce que pense Darryl Jones : "[w]hat *Blair Witch* really capitalized on was its audience's collective *desire* to believe in the reality of what they saw."⁴⁴ Par contre, Jones précise que ce ne sont pas seulement la suggestion et le désir de croire à la réalité des manifestations surnaturelles évoquées par le film qui sont en cause. La mise en oeuvre de la technique documentaire, à savoir d'une série d'indices et de procédés cinématographiques qui signifient traditionnellement la "réalité" tels que "shooting on video rather than film," "blurry, jerky, 'hand-held' camera-work" et "the presence of amateur (...) actors" est aussi importante⁴⁵. Il est d'autant plus remarquable que cette technique peut se combiner avec une variété de points d'ancrage dans les réalités religieuses actuelles. Considérons par exemple *The Last Exorcism* dans lequel le Révérend Marcus (P. Fabian) se transforme d'un exorciste-charlatan à un exorciste-convaincu en affrontant le démon Abalam, qui loge dans le corps de la jeune Neil (A. Bell), et ses alliés humains qui se dissimulent sous les apparences d'un pasteur, d'une église et d'une communauté entière de Protestants évangéliques.

Outre que *Blair Witch* illustre bien les façons dont les techniques de suggestion et de documentation peuvent induire l'effet de terreur, il exemplifie admirablement les façons dont la prétention à la vérité peut faire la même chose. Comme le résumait Carl et Diana Royer,

Interest (...) was piqued before its release by the airing of a promotional short, *Curse of the Blair Witch*, on the Sci Fi channel and by the posting of a Web site, both of which presented the legend

⁴⁴Darryl Jones, *Horror: A Thematic History in Fiction & Film*, New York: Oxford University Press, 2002, 143. En ce qui concerne le propos précédent de Douglas E. Cowan, voir *Sacred Terror*, 116.

⁴⁵Darryl Jones, *Horror*, 143.

and the three filmmakers' experiences as being real rather than a creation. Viewers were thus baited and anticipating the movie's release, and most were extremely scared by the overall experience⁴⁶.

Depuis sa sortie, d'autres films d'horreur surnaturelle ont marché sur les traces de *Blair Witch* en exploitant le nouveau style qui privilégie les effets d'horreur basés, comme le dit Rick Worland, "on a technical and ontological appeal to truth and reality."⁴⁷ Évoquons ici la trilogie récente de *Paranormal Activity* qui a rencontré la faveur et l'effroi du public avec des manifestations démoniaques captées sur caméra portative ou de surveillance. En pareil cas, il semble se passer quelque chose d'autre que, pour prendre les mots de L. O'Toole, "[the] old thrill of accepting the inexplicable."⁴⁸

À plusieurs égards, les films d'horreur qui s'inscrivent dans la forme angoissée du surnaturel laissent entendre ou soutiennent qu'il existe des forces puissantes et hostiles aux humains dans ce monde. En même temps, comme le propose Cynthia A. Freeland, "[they] challenge us to think of them as true."⁴⁹ L'opinion selon laquelle la science est la seule voie fiable vers la connaissance est un lieu commun⁵⁰. Tandis que la science est vue comme objective, rationnelle et basée sur des preuves observables, la religion est perçue comme appartenant à l'ordre du subjectif, de l'émotionnel et de l'irrationnel. En revanche, dans le monde cinématographique de la forme angoissée du surnaturel,

⁴⁶Carl & Diana Royer, *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Paradises*, New York: The Haworth Press, 2005, 21. Sur ce plan, voici deux accroches publicitaires de *Blair Witch* : "The scariest movie of all time is a true" et "Everything you've heard is true."

⁴⁷Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell, 2007, 114.

⁴⁸Lawrence O'Toole, "The Cult of Horror," *The Cult Film Reader*, E. Mathijs & X. Mendik, eds., New York: Open University Press, (1979) 2008, 260.

⁴⁹Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder: Westview Press, 2000, 238. Voir aussi, 259.

⁵⁰Nous suivons ici les idées avancées par Christopher Deacy, "Introduction: Why Study Religion & Popular Culture?," *Exploring Religion & the Sacred in a Media Age*, C. Deacy & E. Arweck, eds., Farnham: Ashgate, 2009, 1.

il est de rigueur de lancer des défis à cette façon de voir la religion, le religieux et le surnaturel en mettant de l'avant que de nombreux aspects du réel échappent à la logique scientifique⁵¹.

Sous ce rapport, Laycock souligne avec raison que l'histoire de *The Exorcist* "reminds readers [and viewers] that claims of the supernatural are not subjective: The demon is real whether anyone believes in it or not."⁵² Comme vous avez pu le lire à l'en-tête de ce chapitre, c'est la même idée d'une source extérieure et active du Mal que le Père Moore (T. Wilkinson) communique à Erin (L. Linney), l'avocate chargée de le défendre contre une accusation de négligence criminelle causant la mort d'Emily Rose après plusieurs exorcismes ratés. C'est aussi ce que le Père Lukas (A. Hopkins), un exorciste d'expérience, repasse au plus sceptique Père Michael (C. O'Donogue) dans *The Rite*. "Choosing not to believe in the devil," dit le premier au second, "won't protect you from him." Encore et toujours, c'est ce que certifie le slogan accrocheur de *Stigmata* selon lequel "You don't have to believe to suffer" et dans lequel Frankie Paige (P. Arquette), une jeune femme athée, souffre de phénomènes de possession spectrale et de possession démoniaque⁵³.

En somme, nous proposons que les films d'horreur surnaturelle qui collent plus aux réalités religieuses actuelles et qui mélangent le réel et l'imaginaire occupent un espace plus ambigu qui se rapprochent des performances sur le mode du *make-belief*. Dans la mesure où la forme angoissée du surnaturel se fonde sur des indices de réalité et des procédés de vérité qui visent, de manière ultime, à créer des effets de réalité, on est en droit de supposer qu'elle reflète et pérennise une croyance plus

⁵¹Voir Martine Roberge, *L'art de faire peur*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004, 67.

⁵²Joseph Laycock, "The Folk Piety of William Peter Blatty," 5.

⁵³Si l'on compte les stigmates qu'elle reçoit par le biais de l'esprit très saint qui la possède, il faut ajouter le phénomène de la possession divine. Comme le fait observer James Kendrick, ce film présente "the stigmata, traditionally understood as a physical manifestation of a deep spiritual connection to God, as a virus-like form of demonic possession that can be passed on from a religious object and manipulated by dark forces." "A Return to the Graveyard," 153.

ambivalente et angoissée à l'égard du surnaturel, du religieux et de la religion. Qu'est-ce que signifie le terme "effet de réalité" ? Pour répondre à cette question, tournons-nous vers l'exemple le plus fameux d'une expression angoissée et angoissante d'horreur surnaturelle au cinéma : *The Exorcist*.

Pertinemment, la notoriété de *The Exorcist* s'explique en grande partie à cause de sa capacité à créer des effets de réalité. En effet, un nombre de spécialistes provenant de différents domaines font valoir la manière dont William Friedkin, le réalisateur de *The Exorcist*, cherchait constamment à percer la ligne entre la représentation et la réalité et à pénétrer la réalité du spectateur afin de provoquer la terreur⁵⁴. Comme le formule Tanya Krzywinska, "The viewer is asked to make a pact with [the Demon] Pazuzu and cinema – to believe in both, if the film is to affect its own brand of possession through the dissolution of the frame of representation."⁵⁵ Pour autant qu'on le laisse et qu'on sache que ce n'est pas la même chose pour tout le monde, Krzywinska affirme que *The Exorcist* a la capacité de dissoudre la ligne entre le spectateur et le film et, à ce titre, "to create the ecstasy of more than simply a suspension of disbelief"⁵⁶. À cette lumière, il est évident que les effets de réalité se rapportent avant tout à l'instabilité de la ligne de partage entre l'univers de la fiction et l'univers de la croyance ainsi qu'entre l'imaginaire et le réel⁵⁷.

Pour conclure, les films d'horreur qui relèvent du surnaturel angoissant et, de ce fait, qui obéissent au principe opératoire du brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire, comportent

⁵⁴Voir Colleen McDannell, "Catholic Horror," 201.

⁵⁵Tanya Krzywinska, *A Skin for Dancing In: Possession, Witchcraft and Voodoo in Film*, Trowbridge: Antony Rowe Ltd., 2000, 37.

⁵⁶Tanya Krzywinska, *A Skin for Dancing In*, 38.

⁵⁷Sur le problème de l'instabilité entre la fiction et la réalité, Edward J. Ingrebretsen fait remarquer que : "The horror – their 'real' meaning – must stay in the text; its possible contamination of 'real' life will not be allowed. The problem of course, soon becomes apparent; what is adjudged the 'real' seems more and more illusory, the illusions more and more real." *Maps of Heaven*, 55.

potentiellement des effets de réalité qui suscitent, comme le dit Birgit Meyer, “the fear that these representations become real.”⁵⁸ En dernière instance, quand il est question de la forme angoissée du surnaturel, on ne peut pas être sûr et certain que le surnaturel n’est qu’une illusion construite de toutes pièces par la magie du cinéma parce que, dans les réalités religieuses significatives et dans les vérités d’expérience, la possibilité persiste qu’existent et ne perdent rien pour attendre les esprits malins et les démons qui ont attaqué, possédé et torturé, à tour de rôle, Regan (L. Blair, *The Exorcist*), Emily (*The Exorcism of Emily Rose*), Betsy (R. Hurd-Wood, *An American Haunting*) et le Père Lucas (*The Rite*). Pour nous en convaincre davantage, donnons le dernier mot à Jennifer Carpenter qui a joué le rôle d’Emily Rose : “It’s scary because it could happen.”

⁵⁸Birgit Meyer, “Religious Remediations: Pentecostal Views in Ghanaian Video-Movies,” *The Religion and Film Reader*, J. Mitchell & S. Brent Plate, eds., New York: Routledge, 2007, 98.

PARTIE III : LE CADRE ANALYTIQUE

CHAPITRE 6 :

La part de la curiosité fascinée dans le cinéma d'horreur surnaturelle

- "There's a possibility, I mean, it's possible. Theologically, scientifically, and everything else, it's *possible*."

- Eric, un jeune américain interviewé par la sociologue Lynn Schofield Clark (2003)

Les questions principales qui nous occupent dans ce chapitre six sont les suivantes : dans quelle mesure les films récents d'horreur surnaturelle relèvent-ils d'une forme fascinée et de quelles manières reflètent-ils et contribuent-ils à encourager la nouvelle ouverture d'esprit aux possibilités du surnaturel qui se révèle de nos jours aux États-Unis ? Dans les limites mêmes d'un tel questionnement, il y a lieu de mettre en évidence quelques liens percutants entre les expressions contemporaines de la fascination à l'égard du surnaturel dans le cinéma d'horreur et dans le milieu religieux et culturel. En faisant fonds des acquis précédents par rapport à la nouvelle disponibilité de la société, de la culture et de la religion américaines à s'ouvrir aux possibilités du surnaturel, nous délimitons des espaces de terrain commun dans le dessein qu'ils servent de pont pour relier ces deux zones de déploiement de la fascination contemporaine envers le surnaturel, qu'ils servent de base à nos analyses de certains films récents d'horreur surnaturelle et, pour tout dire, qu'ils servent à réclamer le dû d'une telle curiosité et/ou croyance fascinée.

LA PLACE ET LA PORTÉE DU SURNATUREL FASCINANT DANS LE CINÉMA D'HORREUR CONTEMPORAIN

Au cours de la dernière décennie, plusieurs ont remarqué la prolifération récente de figures et de thèmes surnaturels, spirituels et religieux dans la production cinématographique et populaire.

Pour illustrer, nous pouvons évoquer la déclaration de Craig Detweiler et de Barry Taylor selon laquelle l'année 1999 fut "the most spirituality charged era in Hollywood history."¹ Bien des chercheurs, provenant de différents domaines, s'accordent pour dire que ce tournant vers le surnaturel et le spirituel dans les films et la culture populaire reflète un renouvellement d'intérêt à leurs égards qui s'est manifesté plus largement dans la société et la culture étatsuniennes au cours des années quatre-vingt dix². En contraste, relativement peu d'entre eux se sont appesantis sur les liens plus spécifiques entre l'incursion du surnaturel et du spirituel dans le cinéma d'horreur et le terrain religieux actuels. Et, encore moins de chercheurs s'entendent sur la signification et les répercussions d'un tel tournant dans la société, la culture et la religion américaines, incluant le cinéma d'horreur.

Pour combler ce fossé, nous dégageons non seulement des thèmes communs, mais aussi des espaces d'intersection entre la forme fascinée du surnaturel telle qu'elle se déploie dans le cinéma d'horreur et telle qu'elle se déploie dans le terrain religieux et culturel actuels. En tels espaces se trouvent notamment le surnaturel comme forme ambiguë qui a le potentiel de faire peur, mais aussi de réassurer ; le surnaturel comme source accessible, syncrétique et éclectique dans lesquelles les individus peuvent puiser pour s'octroyer un certain pouvoir et pour accéder à des idées et des expéri-

¹Craig Detweiler & Barry Taylor, *A Matrix of Meaning: Finding God in Pop Culture*, Grand Rapids: Baker Academy, 2003, 167. Pour Detweiler et Taylor, les films tels que *The Sixth Sense* (M. N. Shyamalan, 1999) et *Stigmata* (R. Wainwright, 1999) révèlent clairement une croyance répandue "in the transcendent, in unexplainable phenomena, in the random, the unknown, the wholly Other." *Ibidem*, 167. Voir aussi, 168. Pour notre compte, il faut nuancer cette affirmation. Comme nous l'avons établi au chapitre troisième, nous préférons parler d'une croyance et/ou une ouverture d'esprit aux possibilités du surnaturel plutôt qu'une croyance (ou une incroyance) ferme.

²Pour donner un exemple provenant des études de communication, Emily D. Edwards n'hésite pas à affirmer que : "Paranormal belief is a ubiquitous secret, and our conceptions of it haunt popular media with diligence." *Metaphysical Media: The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005, x. Pour un exemple des études littéraires, voir Lee Kovacs *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., (1999) 2006, 2.

ences hors pair ; le surnaturel comme émanation du climat d’incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire ; et, enfin, le surnaturel adapté et rendu compatible avec la modernité.

Dans un article très récent, James Kendrick est venu confirmer notre forme fascinée du surnaturel au cinéma d’horreur américain contemporain. Il fait d’abord la remarque selon laquelle il n’est pas surprenant que le genre cinématographique de l’horreur a pris un tournant plus surnaturel et spirituel à la fin des années quatre-vingt-dix “because, at the time, it seemed that the entire American film industry was caught up in fin-de-siècle-inspired renewal of spirituality and religion that infiltrated virtually every genre.”³ Puis, il propose que ce qui explique le plus plausiblement la popularité éclatante du cycle de films d’horreur surnaturelle qui a vu le jour à ce moment – à la fois auprès des critiques cinématographiques et auprès du public – est sa teneur en matières spirituelles plutôt qu’en représentations d’horreur physique, graphique et abjecte⁴. Enfin, Kendrick adopte le terme “spirituel” au lieu de “surnaturel” car le premier va plus loin que le second pour rendre compte de deux idées, à savoir celle selon laquelle l’être humain transcende une existence uniquement matérielle et celle selon laquelle “there is meaning in that which we cannot explain in material terms.”⁵

Dans toute la gamme des représentations cinématographiques d’horreur surnaturelle, il en est donc qui sont davantage chargées de sens spirituel. En guise d’introduction à cette charge de

³James Kendrick, “A Return to the Graveyard: Notes on the Spiritual Horror Film,” *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, S. Hantke, ed., Jackson: University Press of Mississippi, 2010, 150.

⁴James Kendrick, “A Return to the Graveyard,” 155. Pour ce qui est de l’appréciation de ce genre de films auprès des critiques cinématographiques, Kendrick semble avoir raison comme le montre le cas de Charles Derry. Selon Derry, *The Sixth Sense* est un film qui fait partie d’une espèce extrêmement rare parce qu’il évolue vers la transcendance en refusant de complaire au goût pour la violence et pour le saute-oeil. Dans ses mots, *The Sixth Sense* est “a horror film that is humanist and emotionally moving, and not at all dominated by special effects. In the context of so many impersonal horror films assaulting our screens, it is impressive that Shyamalan’s film, refusing to play safe, feels so very personal, at least in terms of its *mise-en-scène*.” *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2009, 221.

⁵James Kendrick, “A Return to the Graveyard,” 143.

spiritualité, dirigeons diligemment notre regard vers *Dragonfly* (T. Shadyac, 2002). Il est apparent que le thème central de ce film est l'ouverture aux possibilités d'un monde surnaturel, spirituel et transcendant⁶. Ce dernier est mis en évidence dans le parcours qu'entreprend le personnage principal, Joe Darrow (K. Coster), du doute à la croyance. La première séquence nous plonge sans délai dans le plus dur moment de sa vie. Joe et son épouse, Emily (S. Thompson), sont des docteurs. Comme le prétendent leurs amis, ils forment un beau couple et une équipe imbattable : alors que Joe est la tête, Emily est le coeur. Lors d'une mission dans les jungles du Venezuela, Emily, qui est enceinte, meurt dans un accident. Outre qu'il est évident que le chagrin l'accable, Joe est hanté par la manière dont son épouse est décédée : il ne sait pas ce qui s'est réellement passé, il ne peut pas imaginer comment furent ses derniers moments et il ne connaît pas l'endroit où se trouve son cadavre.

En plus d'être hanté par ses souvenirs et par ses regrets, Joe commence promptement à se faire hanter de façon plus inquiétante. Il voit littéralement et figurativement des libellules partout, incluant dans les dessins des enfants du pavillon d'oncologie pédiatrique où travaillait Emily qui divulguent un symbole ressemblant à la fois à une libellule et à une croix ondulée. Ce qui l'intrigue sensiblement, puisque la libellule était un symbole significatif pour son épouse. Tout d'abord, Emily a hérité d'un hémangiome familial en forme de libellule. Ensuite, comme Joe l'explique à un collègue, c'était son totem personnel : "Just that dragonflies were sort of her thing, you know, like a personal totem. How Indians have buffalo heads or tiger heads or hawks, hers was a dragonfly."

⁶Ce thème fait non seulement partie de la narration et de la cinématographie, mais aussi de la visée même des créateurs, qui ont intentionnellement lancé une invitation au public d'ouvrir leur esprit, même si ce n'est que pour une courte durée, aux possibilités du croire. Comme le communique le réalisateur, Tom Shadyac, dans un interview, "Well, I think we know, about one one billionth of what's out there. And, I think it's very arrogant of us to think that only what we see and touch is reality. I happen to not only have evidence in my life, but reading and talking to people and sharing stories, mutual stories, um, something's going on. There's definitely something going on. So, color me as a believer." Voir *Dragonfly: A Spiritual Journey* sur le DVD du film dont il s'agit.

Finalement, comme on l'apprend dans un retour en arrière, Emily avait déjà mentionné à Joe qu'elle chérirait honnêtement une réincarnation en libellule.

C'est alors que Joe commence à se poser des questions : est-ce qu'il s'agit de pures coïncidences, est-ce que le chagrin le rend fou, est-ce qu'il existe un sens plus profond à découvrir ou, même, une lueur d'espoir ? La goutte qui fait déborder le vase est le message d'Emily que prétendent avoir reçu les petits Jeffrey et Ben (R. Bailey, Jr., J. Smith) au cours de leurs expériences récentes aux frontières de la mort, à savoir celui qui enjoint Joe à rejoindre Emily dans l'arc-en-ciel. Encore plus intrigué et perturbé, Joe se confie à sa voisine, Miriam Belmont (K. Bates). Pour un moment, Miriam lui fait cependant revenir de ses erreurs :

Miriam: "Wait, aren't you the guy that doesn't believe in heaven?"

Joe: "This isn't heaven. This is rainbows."

Miriam: "Oh. And she wants you to join her inside a rainbow?"

Joe: "According to these kids, that's accurate."

Miriam: "Well, according to me, they're putting you on. (...) I'm a lawyer, Joe. Nothing is real without evidence. Have you personally had any experience with Emily since her death? And if so, has it been documented?"

Joe: "You know the answer. Of course I haven't."

Miriam: "And why haven't you?"

Joe: "Because I haven't gone halfway to heaven and she has no way of reaching me. It does sound nuts, doesn't it?"

Comme pour subvenir à son besoin insistant de vérification, Joe fait par la suite une série d'expériences personnelles, incluant une apparition spectrale de son épouse, qui lui fournissent les preuves suffisantes pour entamer une investigation⁷.

Son investigation le mène entre autres à la soeur Madeline (L. Hunt), qui a fait des recherches sur les expériences vécues aux frontières de la mort au même pavillon d'oncologie pédiatrique où

⁷Peu après que Joe ouvre une enveloppe que Emily avait envoyée du Venezuela, leur perroquet se met à crier "Honey, I'm home" comme il avait l'habitude de faire quand Emily rentrait à la maison. Puis, Joe aperçoit d'étranges lumières dans la cuisine et Emily apparaît momentanément l'autre bord de la fenêtre. Le lendemain, le symbole qui ressemble à la fois à une libellule et à une croix ondulée est tracé partout dans la maison, incluant sur les fenêtres.

Emily travaillait et où Joe a vu le symbole. Lors d'un entretien avec Joe au milieu d'une chapelle illuminée par plein de cierges, elle relate la motivation de ses recherches comme suit :

Madeline: "And I realized that in an age where no one believes in miracles anymore, I was witnessing miracles every day. And the pediatric oncology ward was the perfect laboratory to study it - the near-death experience. Being kids, they were more open to what happens on the other side."

Joe: "You're convinced it's not just in their minds?"

Madeline: "Just in their minds? What we're experiencing right now could be just in your mind. You're a doctor because you dreamed of being one, right? You imagined that for yourself. If we can create this world with what we imagine why not the next?"

De cette manière, la soeur Madeline donne la clef qui permettra à Joe de résoudre tout le mystère : "It's belief that gets us there." Néanmoins, avant de connaître la vérité et le pouvoir véritable du croire, Joe doit surmonter une autre série d'obstacles qui lui font à nouveau douter et renoncer à sa quête jusqu'à ce que l'esprit de son épouse lui donne une raison finale pour garder espoir⁸.

Avec un coup de vent qui balaye plein de papiers, Emily le guide surnaturellement vers une carte. Sur la carte se trouve le fameux symbole, qui, à ce compte-là, désigne une chute d'eau. Immédiatement, Joe se rappelle d'une photo que Emily lui avait expédiée et sur laquelle elle est devant une cascade, qui reflète un arc-en-ciel. Il prend presque aussitôt l'avion pour le Venezuela. Mal organisé, il réussit quand même à trouver le droit chemin à travers les jungles jusqu'à un village amérindien où Emily a passé les derniers moments de sa vie. Par l'intermédiaire de son guide et traducteur, Victor (J. Vargas), Joe apprend d'une villageoise âgée qu'ils n'ont pas pu sauver le corps d'Emily, mais qu'ils ont pu sauver son âme. Du même coup, la villageoise conduit Joe directement à la libellule, c'est-à-dire à sa fille qui possède la même tâche de naissance que sa mère et son grand-père.

⁸Après que Emily tente de relier son message plus directement à Joe en prenant temporairement possession d'un cadavre à l'hôpital, Joe perd la maîtrise de ses émotions devant plusieurs docteurs et infirmières à son lieu de travail. Il passe même la nuit en prison. Après coup, il abandonne son investigation et il décide de mettre un terme à cette période difficile de sa vie avec une solution plus simple, à savoir en déménageant.

En plus d'incarner exemplairement le thème de l'ouverture aux possibilités d'un monde surnaturel, spirituel et transcendent, *Dragonfly* participe à d'autres thèmes qui dominent par surcroît dans la forme fascinée du surnaturel au cinéma, c'est-à-dire ceux de la mort, du deuil, de la vie après la mort et des êtres d'outre-tombe⁹. Tout bien considéré, *Dragonfly* donne une très bonne idée des façons par lesquelles certains films récents d'horreur surnaturelle reflètent et épaulent la nouvelle spiritualité de quête et de négociation qui prévaut dans le terrain religieux et culturel actuel. Dans cette intention, rappelons quelques aspects additionnels qui forment un espace de terre commune entre ce film en particulier et cette nouvelle spiritualité si accessible, syncrétique et éclectique :

- le pouvoir du croire (la soeur Madeline et Joe)
- la contention, mais aussi la compatibilité possible entre la spiritualité et la médecine (Emily) ainsi qu'entre la spiritualité et la religion organisée (soeur Madeline)
- l'influence spirituelle de la religion et de la culture amérindiennes avec le totem personnel de la libellule et l'influence spirituelle des religions de l'Asie avec l'idée de la réincarnation (Emily)
- les expériences aux frontières de la mort (soeur Madeline et les enfants du pavillon d'oncologie)
- les expériences surnaturelles/spirituelles à la fois effrayantes et rassurantes qui poussent Joe à enquêter et à être confronté avec une preuve empirique incontournable à l'appui d'une réalité plus grande que celle qu'on peut voir et toucher (sa fille).

Dans l'ensemble, *Dragonfly* incorpore conjointement divers thèmes qui taraudent la forme fascinée du surnaturel et auxquels nous aurons l'occasion de revenir¹⁰.

Dans une certaine mesure, la division établie par Kendrick entre les films d'horreur surnaturelle/spirituelle et l'horreur graphique est pertinente. Plus qu'à ses imageries d'horreur spectaculaire, il est vrai que la popularité de films tels que *Dragonfly* et *The Sixth Sense* (M. N. Shyamalan,

⁹À cet égard, il est notable que plusieurs films d'horreur qui touchent à la spiritualité se terminent plutôt littéralement sur la mise en scène d'une visite du personnage principal au cimetière, incluant *Stir of Echoes* (D. Koepp, 1999), *The Gift* (S. Raimi, 2000), *What Lies Beneath* (R. Zemeckis, 2000), *The Exorcism of Emily Rose* (S. Derrickson, 2005), *The Legend of Lucy Keyes* (J. Stimpson, 2006), *Solstice* (D. Myrick, 2007) et *White Noise* (G. Sax, 2005).

¹⁰Pour citer d'autres exemples de la forme fascinée du surnaturel au cinéma : *What Dreams May Come* (V. Ward, 1998), *Stir of Echoes*, *The Gift*, *What Lies Beneath*, *The Others* (A. Amenábar, 2001), *The Legend of Lucy Keyes*, *The Mothman Prophecies* (M. Pellington, 2002), *The Marsh* (J. Baker, 2006), *The Return* (A. Kapadia, 2006), *Solstice*, *The Lovely Bones* (P. Jackson, 2009) et *Hereafter* (C. Eastwood, 2010).

1999) qui, selon nous, relèvent formellement du surnaturel fascinant, tient à leur inclinaison surnaturelle/spirituelle et à leur insistance sur la terreur plutôt que l'horreur¹¹. D'ailleurs, plusieurs de ces films s'annoncent explicitement comme des *supernatural thrillers* dans le sens où ils privilégient le suspense, la spéculation sur différentes possibilités et le pouvoir de suggestion.

Mais il est une autre possibilité, à savoir celle du croisement entre la terreur et l'horreur.

Comme l'explique bien la spécialiste en cinéma d'horreur, Brigid Cherry,

The privileging of these different modes of emotional affect clearly do differ over time or subgenre, and the marketing of various films reflects this. In particular the way in which gore films (privileging revulsion and disgust), slashers (privileging shock and dread) and the supernatural (privileging the shiver sensation) take precedence at different times in the evolution of horror cinema is significant. This does not necessarily mean that only those types of horror film are in circulation at that time, but that the predominant forms of horror effects are exploited within a range of films. For example, the supernatural film has undergone something of a regeneration since the late-1990s (...), but while the intended affects of films such as (...) *The Others* are primarily based on the shiver sensation, others incorporate a substantial level of gore resulting in feelings of disgust alongside the shivers.¹²

En faisant cette division stricte, Kendrick délaisse la part de surnaturel/spirituel qui s'implante dans nombreux films populaires qui combinent la terreur et l'horreur. Nous pensons qu'il ne faut pas sauter par-dessus ce genre d'hybridations car elles constituent une excellente occasion pour ceux et celles qui cherchent à saisir la place et la portée de la nouvelle ouverture à l'égard du surnaturel de manière plus globale dans l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain¹³.

¹¹Comme le clarifie Rick Worland, "If terror makes us worry what might happen to a potential victim, horror shows us, it realizes our worst fears of victimization." *The Horror Film*, Malden: Blackwell, 2007, 11.

¹²Brigid Cherry, *Horror*, London & New York: Routledge, 2009, 47-48.

¹³En suivant nos trois formes principales, nous voyons plus précisément des combinaisons du surnaturel plus ludique avec le surnaturel plus fascinant [*The Craft* (A. Fleming, 1996), *Wendigo* (L. Fassbinder, 2001), *Gothika* (M. Kassovitz, 2003), *The Messengers* (D., O. Chun, 2007), *The Eye* (D. Moreau, X. Palud, 2008), *Shutter* (M. Ochiai, 2008), *The Beacon* (M. Stokes, 2009), *Mirrors 2* (V. García, 2010)] et des combinaisons du surnaturel plus angoissant avec le surnaturel plus fascinant [*The Blair Witch Project* (D. Myrick, E. Sánchez, 1999), *The Ninth Gate* (R. Polanski, 1999), *Stigmata*, *Book of Shadows: Blair Witch II* (J. Berlinger, 2000), *An American Haunting* (C. Solomon, 2005), *The Exorcism of Emily Rose*, *The Skeleton Key* (I. Softley, 2005), *White Noise*, *The Haunting in Connecticut* (P. Cornwell, 2009)] dans le dernier cycle d'horreur surnaturelle.

Pour démontrer l'utilité de faire entrer en ligne de compte la place et la portée considérables du surnaturel fascinant, nous prêtons attention à une modalité actuelle au sein du cinéma d'horreur surnaturelle, c'est-à-dire à la représentation explicite de personnages principaux et secondaires qui sont de parti pris ouverts aux et/ou fascinés par les possibilités du surnaturel. En sus de la légion de personnages principaux qui, à l'instar de Joe Darrow, passent du doute à la croyance, il est en effet digne de remarque que de plus en plus de personnages font d'emblée preuve d'une ouverture d'esprit envers de telles choses¹⁴. Illustrons d'abord avec un film qui appartient proprement à la forme fascinée du surnaturel, à savoir *What Lies Beneath* (R. Zemeckis, 2000) avec son accroche publicitaire qui met le noeud de l'intrigue à l'affiche : "He was the perfect husband until his one mistake followed them home." Pour la dénouer plus expressément, le Dr. Norman Spencer (H. Ford) a commis la faute de tuer en catimini sa jeune maîtresse, Madison (A. Valletta), qui revient d'outre-tombe en employant les grands moyens pour que la vérité sorte et pour obtenir justice. Bien que l'esprit de Madison prend sa revanche de façon plus directe sur son dominateur à la fin du film, il faut dire que c'est l'épouse de Norman, Claire (M. Pfeiffer), qui porte le joug de sa hantise.

Nous signalons en particulier trois scènes qui surviennent au milieu du film et qui attestent, dès l'abord, d'une telle ouverture d'esprit chez trois personnages secondaires. Premièrement, considérons la séquence de la sortie des Spencer au resto avec deux amis, c'est-à-dire le Dr. Stan Powell (R. Baker), qui travaille à la même université que Norman, et Elena (W. Crewson), une musicienne qui côtoyait Claire dans le temps où elle était une des violoncellistes les plus prometteuses qu'il fût.

¹⁴Si le coeur vous en dit, rendez visite aux quatre adolescentes qui sont fascinées par la sorcellerie contemporaine dans *The Craft*, aux nombreux personnages captivés par la légende de la sorcière de Blair dans *The Blair Witch Project* et *Book of Shadows: Blair Witch II*, à Nick dans *Solstice* qui trouve très "cool" les trucs tels que le solstice d'été, les fantômes, la magie noire et la communication avec les morts et à Romy dans *The Unborn* (D. S. Goyer, 2009) qui répond à l'affirmative dès que son amie lui demande si elle croit aux fantômes.

En prenant Claire au dépourvu, Norman mentionne que son épouse a l'impression que leur nouvelle demeure est hantée. Au grand étonnement de Claire et, autant dire, à l'antipode de Norman qui vient de l'embarrasser, Elena ne se montre aucunement condescendante à son égard :

Claire: "(...) I heard, uh, voices, whispering. A picture fell.'

Elena: "You know, I completely believe in all that."

Claire: "You do?"

Elena: "I do."

Certes, le fil de la conversation se termine sur la rigolade après que Norman dit que c'est probablement feu son père qui leur en veut pour toutes les rénovations qu'ils ont faites à sa maison. Toutefois, cet esprit d'ouverture à l'égard des fantômes caractérise également un autre personnage secondaire de manière encore plus surprenante à la fois pour Claire et pour le public.

Deuxièmement, nous ne pouvons pas manquer de souligner le conseil que Claire reçoit au bureau du psychiatre Dr. Drayton (J. Morton). Après que Claire l'informe qu'elle est venue en grande partie pour satisfaire l'attente de son mari et après que Dr. Drayton tâche de la faire sentir plus à l'aise en racontant une blague, il lui conseille ce recours inattendu et non-conventionnel à la fois dans le domaine du cinéma d'horreur et dans le domaine de la psychologie :

Dr. Drayton: "(...) most people when they come here for the first time, part of them is wondering if I think they're crazy. Don't worry. I am required to have at least three sessions before I can commit. That was a joke."

Claire: "(...) There's a ghost in my house. I saw her in the water, beside me, in the bathtub. (...) So what do you think I should do?"

Dr. Drayton: "Try to contact her, communicate with her somehow. Find out what she wants."

Claire: "What do you want me to do, go buy a Ouija board?"

Contre toutes attentes, Dr. Drayton encourage Claire à découvrir les intentions de celle qui la hante plutôt que, comme le dit Sue Short, "ascribe a textbook pathology to her symptoms."¹⁵ À coup sûr, l'association entre la croyance aux esprits et l'esprit troublé est ici soulevée que pour être réfutée.

¹⁵Sue Short, *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*, Houndmills: Palgrave, 2006, 39.

Dernièrement, il convient de signaler le personnage de Jody (D. Scarwid), la meilleure amie de Claire, qui est engagée, dès le départ, dans des nouvelles formes de spiritualité. Par exemple, sur la proposition de la médium Floriana, Jodie amène du thé thérapeutique à Claire, qui est un peu déprimée après une année mouvementée par un accident d’auto, par un déménagement et par le départ de sa fille unique au collège. Lorsque Claire lui reproche de bavarder sur ses problèmes à une médium, Jody émet cette objection : “No, no, and she’s not really a psychic. She’s just a very enlightened spirit. Like me.” Ce qui en dit long sur le type de religiosité métaphysique à laquelle Jody adhère ; elle est une personne spirituelle, mais elle ne croit pas nécessairement aux fantômes comme le montrent bien ses éclats de rire pendant la session de oui-ja qu’elle entreprend avec Claire en cachette de Norman. Mais, il ne faut jamais dire “fontaine, je ne boirai pas de ton eau !” Par après, comme pour lui faire amende honorable de sa présomption, Jody donne à Claire un vieux manuscrit intitulé *Witchcraft, Ghosts and Alchemy*. Même si Jody a ses doutes, elle est assez ouverte pour participer à une session spirite et pour s’appliquer à chercher un moyen de faciliter la communication entre Claire et l’esprit qui l’obsède à la fois par-dedans et par-dehors.

À titre de second exemple, considérons brièvement dès à présent un film qui relève principalement de la forme angoissée du surnaturel : *Paranormal Activity 2* (T. Williams, 2010). Dans ce dernier, la famille Rey est aux prises avec une entité pernicieuse. Ce qui nous intéresse ici, c’est qu’avant que la situation tourne au drame, l’adolescente de la famille, Ali (M. Ephraim), pense que tout cela est génial. Lors d’une conversation avec son père, Daniel (B. Boland), Ali avoue même qu’elle espère que leur maison soit hantée :

Ali: “I don’t know if the house is haunted, but I hope it is.”

Daniel: “You hope it is?” (...)

Ali: “That’d be the coolest thing ever. If there was somebody trying to, like, get through to us, that would be amazing.”

Par la suite, Ali lance l'idée d'une séance spirite. Mais, Daniel ne mord pas : il ne croit simplement pas à ce genre de chose. Il est plutôt inquiet pour Kristi (S. Grayden), son épouse en secondes noces, qui ne peut plus fermer l'oeil tant la nuit que le jour à cause de la situation.

Pour aller droit au but, nous pouvons dire que Ali adopte une attitude très différente de celle de sa mère adoptive qui suppose du premier coup que l'esprit qui rôde aux alentours est forcément malveillant. Comme le dit Ali à son père,

Ali: "Why do you think that it necessarily has to be bad, though? That's all I'm asking."

Daniel: "How would it be good?"

Ali: "Like, what if it's Mom?"

Pour Ali, cette situation est remplie de possibilités, incluant la possibilité bienheureuse qu'il s'agit de sa défunte mère qui tente de communiquer avec eux. Néanmoins, après une session de oui-ja avec son petit ami et quelques clicks de souris sur l'Internet, la lueur d'espérance se transforme en lueur d'effroi dans les yeux de Ali : elle n'est plus si certaine qu'il s'agit d'un esprit bienveillant. Comme *Paranormal Activity* (O. Peli, 2007) et *Paranormal Activity 2* le confirment, il s'agit en effet de quelque chose de beaucoup plus menaçant, à savoir d'un démon que rien ne peut arrêter.

Ces démonstration tirées de *Dragonfly*, *What Lies Beneath* et de *Paranormal Activity 2*, qui mettent en lumière des thèmes et des représentations explicites de la forme fascinée du surnaturel au cinéma, suffisent, nous pensons, pour corroborer à la fois la place et la portée du surnaturel fascinant dans le cinéma d'horreur contemporain et l'importance d'ouvrir l'oeil sur ses ramifications dans des films qui se plaisent à combiner l'horreur, l'angoisse et la terreur. Passons maintenant à notre premier espace d'intersection entre la forme fascinée du surnaturel telle qu'elle se traduit dans le cinéma d'horreur et dans le milieu religieux et culturel actuels, auquel l'exemple d'Ali a d'ailleurs d'ores et déjà fait allusion en espérant de tout son coeur que sa maison soit réellement hantée.

ESPACE QUI REFLÈTE/RENFORCE LE SURNATUREL COMME FORME AMBIGUË QUI A LE POTENTIEL DE FAIRE PEUR, MAIS AUSSI DE RASSURER

1408 (M. Håfström, 2007) est un très bon exemple d'un film hybride qui a le pied à la fois dans les formes ludique et fascinée du surnaturel¹⁶. En effet, ce dernier contient plein d'imageries d'horreur physique, graphique et abjecte, mais il encadre le tout dans une histoire qui se raccorde, en dernière analyse, avec le surnaturel fascinant. Dans *1408*, Michael Enslin (J. Cusack) est un écrivain pourvu d'une attitude sceptique qui gagne ironiquement son pain avec des guides touristiques sur des lieux hantés à travers les États-Unis. Alors qu'il est invité au coin de l'auteur dans une librairie, nous apprenons que rien ne le rendrait plus heureux que de faire l'expérience d'un événement paranormal tel qu'un fantôme. Seulement, Michael professe qu'il n'en a jamais vu. En revanche, il a vu bien des hôtels qui prétendent en avoir "when the interstate moves away." D'après Michael, le meilleur endroit pour voir un fantôme est sans aucun doute à la maison hantée à Walt Disney, Orlando.

Malgré les avertissements du gérant de l'hôtel Dolphin, Gerald Olin (S. L. Jackson), Michael insiste résolument pour passer une nuit dans la chambre 1408, qui est réputée hantée par une force maléfique¹⁷. Après que Gerald lui dit son fait, Michael répond – dans un ton qui n'admet pas la réplique – qu'il n'a pas peur d'y résider parce qu'il sait très bien "that ghoulies and ghosties and long-legged beasties don't exist. Even if they did, there's no God to protect us from them, is there?" Ce qui résume laconiquement son état d'esprit lorsqu'il entre dans la chambre maléfique. Tout au long du film, les spectateurs ont, par ailleurs, directement accès à l'état d'esprit de Michael et, par

¹⁶Il est à noter que ce film s'inspire d'une histoire de Stephen King.

¹⁷En effet, cinquante six personnes y sont mortes le plus souvent de manière violente depuis son ouverture en mil neuf cent douze dans la ville de New York. Il va sans dire que les maintes apparitions de ces mal morts, qui sont restés à cheval entre l'ici-bas et l'au-delà, font partie des représentations spectaculaires d'horreur graphique de ce film.

conséquent, à son acceptation graduelle de la réalité du Mal surnaturel qui loge dans la chambre dont il s'agit. Comme il se doit dans toute enquête sur le terrain, il enregistre continuellement ses impressions, ses rationalisations et ses conclusions. Peu à peu, des événements étranges se présentent, s'intensifient et escaladent jusqu'à ce que Michael réalise que sa vie est véritablement en danger.

L'astuce de la force maléfique qui anime la chambre 1408 est qu'elle procède en personnalisant la hantise de ses occupants¹⁸. Or, Katie (J. J. Anthony), la fille de Michael, a depuis peu succombé à une maladie. Pourtant, dans la chambre infernale, il entend sa voix et il voit son image¹⁹. Comme pour couronner la dure épreuve que la pièce lui fait subir, Michael revit même la mort de sa fille. Alors qu'il la tient vaillamment dans ses bras, Katie dépérit et dégénère jusqu'à ce qu'elle redevienne cendre. Autant la chambre maléfique personnalise la hantise de Michael, autant elle personnalise la leçon qu'elle lui fait. En vue de cela, Gerald apparaît de façon surréelle au fond du réfrigérateur et trouble aussitôt la conscience de Michael en disant : "You don't believe in anything. You like shattering people's hopes. (...) Why do you think people believe in ghosts? For fun? No. It's the prospect of something after death. How many spirits have you broken?" Après cette fustigation, Michael, l'incrédule, s'avoue finalement vaincu.

N'ayant plus rien à perdre, Michael prend aussitôt la Bible de la table de chevet. Mais, il semble trop tard pour se tourner vers la foi chrétienne car elle ne contient plus que des pages

¹⁸Comme le dit John Cusack, qui joue le rôle de Michael : "It is haunted by this spirit but it uses what you bring in with you from the past." Voir *Inside Room 1408: A Webisode* sur le DVD.

¹⁹Par exemple, Michael voit Katie dans l'écran de la télévision qui diffuse par elle-même des images d'un temps où sa famille était heureuse. Durant sa visite, il se remémore à plusieurs reprises (en flash-back) des instants les plus difficiles de sa vie. Tandis que son épouse, Lily, confesse qu'elle a encore espoir parce que les docteurs ne savent pas tout, Michael lui demande quel Dieu pourrait faire une chose pareille à un enfant. Alors que Lily est convaincue que Katie leur sourit de l'au-delà, Michael a des regrets car il ne croit ni à Dieu ni à la vie après la mort : ils auraient été mieux d'aider Katie à lutter au lieu de lui donner un espoir mal conçu en lui remplissant la tête d'histoires bêtes sur un ciel qui rapatrierait toutes les personnes qu'on aime.

blanches. Sans pouvoir se réfugier dans les écritures sacrées, il se tourne vers ses propres forces intérieures et emprunte une voie morale qui renvoie, par contre, au christianisme : l'acte ultime et rédempteur de Michael est le sacrifice de lui-même. C'est cette volonté courageuse de sacrifice qui lui sauve la vie et, probablement, celle de son ex-épouse, Lily (M. McCormack). Comme de fait, la chambre infernale a tendu l'appât par le biais de l'ordinateur de Michael et a convaincu Lily de lui venir en aide. C'est alors qu'il décide de mettre le feu à la pièce dont il est prisonnier et, par conséquent, de mettre fin à sa vie, bien qu'à la dernière minute, les pompiers réussissent à le libérer en défonçant les portes de la chambre²⁰. Tandis que Michael tient le coup, la chambre 1408, pour sa part, se reforme presque littéralement en fournaise purgative des péchés et des regrets du héros.

En effet, tout se passe comme si Michael vient finalement à accepter la mort de sa fille dans son for intérieur et, même, à accepter qu'il existe un mystère au coeur de la vie. *1408* s'achève incontestablement sur un point réconfortant, voire sur une note d'espoir. D'abord, Michael et Lily se sont réconciliés et Michael vient de terminer son livre final sur les fantômes. Enfin et surtout, après avoir juré à Lily que, ce jour-là, Katie lui a sauvé la vie, Michael fait rejouer son enregistreur duquel jaillit la voix de leur fille. Il est difficile de ne pas conclure que le personnage principal s'est transformé d'un écrivain sceptique endurci qui exploitait, de manière cynique, l'intérêt et les espoirs du public à l'égard des fantômes en une personne ouverte d'esprit qui peut désormais vivre une vie chargée de sens avec, par ailleurs, la certitude additionnelle qu'il existe positivement une raison de croire que l'être humain et le monde transcendent une existence seulement matérielle.

²⁰Dans cette avant-dernière séquence, le dialogue de Michael s'intériorise de sorte qu'il ne confie pas sa détermination à son enregistreur. Intérieurement, Michael se dit que : "I lived the life of a selfish man. But I don't have to die this way. If I'm going down, I'm taking you with me." Bien entendu, avec un pied ferme dans la forme ludique du surnaturel, Michael ne manque pas d'extérioriser son plan d'attaque et son exécution en comptant sur quelque chose qu'il sait être réel au milieu de toute cette sordide affaire, à savoir le feu qui cause une explosion spectaculaire en pulvérisant la chambre maléfique.

Il est clair au demeurant que *1408* et *Dragonfly* dépeignent le surnaturel comme une forme ambiguë qui peut faire peur, mais qui peut aussi rassurer. À bien des égards, comme la religiosité populaire continue de le faire, la forme fascinée du surnaturel au cinéma favorise cette capacité ambiguë du surnaturel. D'un côté, le surnaturel provoque la peur car il implique l'idée que les humains vivent leur vie entourés d'entités et de forces qui sont, de manière ultime, inconnaissables et incontrôlables. De l'autre, le surnaturel reconforte la peur car il suscite l'idée d'une vie et d'un univers immortels²¹. Pareillement, les fantômes effraient parce qu'ils n'appartiennent pas à ce monde et, pour emprunter les mots de Sasha Handley, parce qu'ils sont des "perennial reminders of human mortality."²² Mais, comme le dit Avery F. Gordon, "From a certain vantage point the ghost also simultaneously represents a future possibility, a hope."²³ Bien que les fantômes qui apparaissent dans les films d'horreur sont largement sécularisés dans la mesure où ils ne sont plus encadrés par une pédagogie chrétienne orientée vers le salut, ils retiennent quand même un aspect consolant. Cependant, ils n'attendent assurément plus ni la colère ni la permission de Dieu pour se faire justice.

²¹C'est ce que donne tout fraîchement à entendre la médium Elise Rainier (L. Shaye) dans *Insidious* (J. Wan, 2011) : "The universe is deathless."

²²Sasha Handley, *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*, London: Pickering & Chatto, 2007, 199.

²³Avery F. Gordon, *Ghostly Matters*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 64. Nous devons noter que cet espoir peut se rapporter à l'individu ou aux autres. Certains attribuent l'attrait qu'exerce les fantômes fictifs aux désirs d'immortalité. Comme l'a déjà dit Stanley Kubrick, "If you can be afraid of a ghost, then you have to believe that a ghost may exist. And if a ghost exists then oblivion might not be the end." Cité dans Tom Ruffles, *Ghost Images*, Jefferson: McFarland & Company, 2004, 206. D'autres l'attribuent à la dénégation de la mort des proches. Comme le résume Katherine A. Fowkes, "We don't want to admit that loved ones might die, so we create stories in which the dead people can still be with us. (...) [F]ictional ghosts are usually the denial, wish-fulfillment product of the living." "Melodramatic Specters: Cinema and *The Sixth Sense*," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, J. A. Weinstock, ed., Madison: University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 196. Il n'est pas hors de propos que ces explications psychologiques se faussent de façon récurrente dans les films d'horreur eux-mêmes. Par exemple, une conseillère en deuil dans *Dragonfly* dit que : "It's about unresolved issues you're not ready to deal with yet – guilt, anger toward our loved ones. That's why we conjure up spirits – from the Virgin Mary to our dearly departed – because we need to talk to them, not the other way around." Toutefois, ces explications font rarement l'affaire puisqu'elles excluent d'emblée la possibilité que les fantômes, comme celui d'Emily, puissent réellement exister.

À cet égard, il faut mentionner que l'ambiguïté s'installe autrement dans le surnaturel fascinant au cinéma d'horreur contemporain. D'après nos propres observations, les esprits hantent quelquefois sous des formes bienveillantes, mais ils hantent d'ordinaire sous des formes qui démontrent différentes nuances d'ambiguïté selon l'ampleur des dégâts encourus par les humains dans leur mission de détection et de vengeance. Plus spécifiquement, la plupart d'entre eux ont souvent des bonnes intentions, mais ils ont aussi des manoeuvres fort douteuses et dangereuses qui ne sont pas nécessairement réservées aux seuls coupables. En vérité, nous sommes là devant un afflux d'esprits vengeurs qui sont loin d'être doux comme des agneaux à la manière du Dr. Malcolm Crowe (B. Willis) dans *The Sixth Sense*.

Un dernier point est frappant lorsqu'on aborde le sujet de l'ambiguïté de tels esprits : le nombre disproportionné de cas où il s'agit d'esprits vengeurs féminins. À titre comparatif, disons que s'il s'avère que les esprits menaçants masculins se matérialisent fréquemment dans la forme ludique du surnaturel²⁴ et si tant est que les esprits menaçants féminins se manifestent assez souvent à la fois dans les formes ludique et angoissée du surnaturel²⁵, ce sont incontestablement les esprits ambigus de femmes, d'adolescentes et de fillettes qui prédominent dans la forme fascinée du surnaturel au

²⁴Considérez les esprits menaçants de D. Robitaille (T. Todd) dans la série *Candyman* (1992, 1994, 1998), de J. C. Bartlett (J. Busey) dans *The Frighteners* (1996), de H. Crane (C. Gunning) dans *The Haunting* (1999), du Dr. R. B. Vannacutt (J. Combs) dans *House on Haunted Hill* (1999) et *Return to House on Haunted Hill* (2007), de J. Bones (Snoop Dogg) dans *Bones* (2001), de J. Ferriman (D. Harrington) dans *Ghost Ship* (2002), du Révérend Ketchum dans *The Amityville Horror* (2005) et de F. Krueger (J. E. Haley) dans *A Nightmare on Elm Street* (2010).

²⁵Comme c'est le cas dans l'histoire du cinéma d'horreur américain, on trouve régulièrement aujourd'hui des esprits menaçants de femmes accusées de sorcellerie et/ou de meurtre comme K. Edward dans *The Blair Witch Project* (1999), M. Dixon dans *Darkness Falls* (2003), Alessa (L. Ayers) dans *Silent Hill* (C. Gans, 2006, Canada & France), M. Shaw (J. Roberts) dans *Dead Silence* (2007) et Addy dans *Conjurer* (C. Hutchinson, 2009). On ne peut pas oublier non plus la prolifération récente d'esprits menaçants féminins qui s'est développée sous l'influence des films d'horreur asiatiques et, spécialement, de la figure de l'esprit vengeur féminin (avec ses cheveux noirs qui flottent sur les épaules) dans le folklore et les arts japonais. Songez à l'esprit vengeur et la rage meurtrière de Kayako (T. Fuji, A. Horiuchi), qui fut tuée brutalement par son mari, dans la trilogie de *The Grudge* (2004, 2006, 2009). Nous pouvons aussi évoquer ceux de deux fillettes qui paraissent corrompues jusqu'à la moelle autant dans la vie que dans la mort, c'est-à-dire ceux de Samara Morgan (D. Chase) dans *The Ring* (2002) et d'Ellie Layton (A. Winter, S. Kubik) dans *One Missed Call* (2008).

cinéma d'horreur américain des quinze dernières années. D'une part, cet accent est appréciable à la lumière du fait que, dans l'histoire des films d'horreur aux États-Unis, la majorité des monstres sont masculins.²⁶ D'autre part, cet accent est saisissant car il contraste avec le rapport tenace qui existe entre le surnaturel et le féminin suspect, c'est-à-dire la suspicion de la puissance et de la sexualité féminines qui doivent être mises en échec ou mises en charpie²⁷. Que veut alors dire ce flot d'esprits vengeurs féminins sous l'angle de leur inscription dans le contexte de la fascination envers le surnaturel et le spirituel dans le cinéma d'horreur et dans le milieu religieux et culturel actuels ?

Quoique le lien entre le surnaturel et le féminin mérite une étude en soi, il est raisonnable de penser que le féminin surnaturel ambigu devient le vecteur privilégié de la forme fascinée du surnaturel parce que celle-ci ne tourne pas le dos à un des grands problèmes de notre temps, à savoir celui de la plus grande autonomie des femmes. Ce que prise par ailleurs plusieurs religions et spiri-

²⁶Voir Peter Hutchings, *The Horror Film*, Harlow: Pearson Education Limited., 2004, 149. Pour remettre le tout dans un contexte historique plus large, Owen Davies rapporte qu'aux temps médiévaux, en Europe, la majorité des fantômes et des gens auxquels ils apparaissaient étaient masculins. Ce qui est probablement lié au fait que l'on a affaire à des textes écrits par des hommes vivant dans des milieux cléricaux. Par contre, le déséquilibre entre les sexes est moins évident dans les périodes subséquentes. Quant au cas anglais, il affirme que : "Although authors and publishers were still predominantly male, in the age of print there was a significant female readership, which may have affected the way in which ghosts were presented. Women were also actively involved in the reporting of ghostly experiences to the likes of Glanvill and Baxter. During the nineteenth and the twentieth centuries, women, as spiritualist mediums, folklorists and members of the SPR, were at the forefront of experiencing and investigating encounters with the spirits of the dead. This increasing public female involvement generated a more even proportion of female and male ghost sightings." *The Haunted: A Social History of Ghosts*, Houndmills: Palgrave, 2007, 14. D'une façon similaire, Sue Short affirme que le phénomène actuel "suggests that female audiences are being targeted by film makers." *Misfit Sisters*, 3.

²⁷Comme le pense Bill Ellis, ce rapport implique la peur "that women might use a form of spirit possession to empower themselves." *Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media*, Lexington: The University of Kentucky, 2000, 116. Comme le note Andrew Tudor, le rapport entre le surnaturel et la sexualité féminine suspecte s'est intensifié dans les années soixante-dix et quatre-vingt : "Supernatural horror movies have always been inclined to represent women as less able to resist the conjoint threat from sex and supernature. But in the last 15 years, that gender imbalance has been reinforced in all sorts of ways, and especially in the significant narrative role given to sex-vampires, possessed or supernaturally endowed adolescent girls and sexually aggressive witches." *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, 183. Ce rapport perdure, du reste, à ce jour.

tualités contemporaines²⁸. De ce point de vue, certains films relèvent le défi en cultivant les capacités du surnaturel fascinant à exprimer et à susciter non seulement des désirs consolateurs d'immortalité, mais aussi des désirs moraux de justice pour redresser les méfaits de la violence masculine et des désirs contestataires de résistance contre les formes patriarcales de la culture et de la religion.

Ainsi que les esprits le faisaient naguère à la fois dans les traditions artistique, religieuse et populaire, les esprits vengeurs féminins assument à l'heure actuelle le rôle d'agents de moralité et de justice dans leur mission de détection et de vengeance²⁹. Mais, ils le font avec une cible plus précise, celle de monter la garde contre la violence masculine. À quelques exceptions près, ce ne sont pas les esprits vengeurs féminins qui sont à la source ultime du Mal. Le Mal est plutôt imputé aux mauvaises actions des hommes qui prennent des femmes, des adolescentes et des fillettes pour victime. De cette manière, le surnaturel fascinant est enclin à transférer le Mal des figures surnaturelles féminines aux dominateurs masculins qui constituent, en dernière analyse, la véritable menace³⁰.

²⁸D'après Gordon Lynch, de nouvelles formes progressives de religion et de spiritualités ont émergé pour répondre à quatre soucis et besoins actuels : le besoin d'une religion/spiritualité appropriée aux circonstances de l'époque moderne ; le besoin de critiquer les formes patriarcales de la religion et de trouver une religion/spiritualité qui soit véritablement authentique, libératrice et bénéfique pour les femmes ; le besoin de relier la religion et le savoir scientifique, qui peut mener à une sacralisation de la science ; et, le besoin d'une spiritualité qui peut aider à éviter une crise écologique perçue comme imminente. Voir *The New Spirituality*, London & New York: I.B. Tauris, 2007, 10, 22.

²⁹À vrai dire, ce rôle de détection surnaturelle est un ancien motif littéraire qui, comme le dit Barry Curtis, renforce le message moral suivant : "[M]urderers beware; the ghosts are out to get you!" *Dark Places: The Haunted House in Film*, London: Reaktion Books, 2008, 5. Pour plus sur ce rôle dans les traditions religieuse et populaire, voir Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, New York: Charles Scribners' Sons, (1971) 1991, 701-734.

³⁰À ce propos, Davies rend compte d'une évolution contemporaine dans les films de romance surnaturelle tels que *Ghost* (J. Zucker, 1990), à savoir l'idée d'une communauté de fantômes. Dans le passé, il affirme que les esprits tels qu'ils surviennent dans la tradition, la légende, la fiction ou l'expérience sont rarement représentés en communication l'un avec l'autre. Voir *The Haunted*, 247. Si tel est le cas, il faut savoir que cette évolution est répandue dans les films d'horreur récents. Pensez à *The Others*, *The Messengers* et *L'Orphelinat* (J. A. Bayona, 2007, Espagne & Mexique). De même avec elle, la violence masculine tend à se dédoubler et à se prolonger dans l'autre monde. Comme pour avoir deux fois plus de chance à faire passer le message de caution, le dominateur continue de faire souffrir ses victimes en perpétuité ou jusqu'à temps que le cercle vicieux est brisé par les humains qui réussissent à leur venir en aide. C'est le cas dans *The Haunting* (J. de Bont, 1999), *Dead Birds* (A. Turner, 2004), *Ghost Ship* (S. Beck, 2002), *The Amityville Horror* (A. Douglas, 2005), *Boogeyman* (S. Kay, 2005), *The Marsh, Séance* (M. L. Smith, 2006) et *The Echo* (Y. Laranas, 2008).

Dans bien des films qui convoquent le surnaturel fascinant, les esprits vengeurs féminins, tel que celui de Madison, sont moins des objets de peur, de révolusion ou de haine que des objets de fascination. D'abord, ils ne sont pas absolument malveillants. Au contraire, ils se révèlent à la fin comme des altérités avec lesquelles on peut volontiers se reconnaître, s'identifier, sympathiser et se solidariser. En ce faisant, comme l'explique Sue Short, "stereotypes are subverted when seemingly villainous females gain our sympathy, or are shown to reflect the misogyny that has been placed upon them."³¹ Ils sont rendus plus humains alors que les malfaiteurs et les structures patriarcales de culture et de religion qui les ont exclues prennent des allures inhumaines et monstrueuses. Souvent, ce renversement se signale cinématographiquement par une dernière apparition spectrale. Dès que la justice est faite, par exemple, l'esprit de Madison se dépouille de ses aspects horribles, récupère ses aspects humains et se volatilise dans une lumière autant brillante que rédemptrice.

Ni absolument malveillantes ni absolument bienveillantes, il faut apprendre à apprécier l'ambiguïté de ces mal mortes pour sa juste valeur. Selon Martin Tropp, "For in the landscape of the tale of terror, the dead also define reality and determine the future, refusing to remain powerless or out of sight."³² À la base, il s'agit de femmes, d'adolescentes et de fillettes qui refusent de rester lettre morte. Munies avec les pouvoirs surnaturels de survivre la mort et d'interférer réellement dans le monde humain, ces entités puissantes sont également animées par l'esprit de vengeance. Il est significatif que ces dernières ont la permission d'exprimer leur furie et de mener à terme leur mission de vengeance. Short souligne, à juste titre, qu'une pareille chose est un oiseau rare dans l'histoire

³¹Sue Short, *Misfit Sisters*, 37.

³²Martin Tropp, *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*, Jefferson: McFarland & Company, 1990, 195.

du cinéma d'horreur américain où la vengeance est de surcroît associée à la masculinité³³. De plus, leurs actes de vengeance sont représentés comme justifiés dans la mesure où ils visent à redresser les criantes injustices du Mal patriarcal. Ce qui contraste singulièrement avec les représentations tenaces de la puissance, de la rage et de la vengeance féminines comme foncièrement malveillantes et totalement destructrices. À plus forte raison, c'est la nette ambiguïté de cette cohue de mal mortes qui leur permet de réclamer à la fois la vengeance et le pouvoir de troubler les conventions³⁴.

Dans les temps présents où la roue tourne encore sur la question de la plus grande autonomie des femmes, nous sommes en droit de supposer que nombre d'Américains valorisent particulièrement le surnaturel fascinant ainsi que les esprits vengeurs féminins parce qu'au bout du compte, comme le constate J. A. Weinstock, "the alternative to their presence is even more frightening."³⁵ En somme, tout porte à croire que n'est guère épuisée, en ce tournant du troisième millénaire, la capacité ambiguë du surnaturel d'apeurer tout en réassurant avec des promesses d'immortalité et avec des êtres d'outre-tombe chargés de moralité et de justice. Outre que plusieurs films d'horreur donnent récemment à voir des entités et des forces surnaturelles puissantes, tournons maintenant la page pour entrevoir les manières par lesquelles ils représentent le surnaturel comme une source accessible, syncrétique et éclectique d'idées, d'expériences et de pouvoir pour les gens de ce monde.

³³Voir Sue Short, *Misfit Sisters*, 133.

³⁴Comme l'affirme Sue Short, le genre cinématographique de l'horreur nous permet "to not only perceive the ways in which women have been deemed fearful within patriarchal culture, but to potentially reclaim the power to unsettle." *Misfit Sisters*, 162. Voir aussi, 18.

³⁵Jeffery Andrew Weinstock propose plus précisément que : "We value our ghosts, particularly during periods of cultural transition, because the alternative to their presence is even more frightening: If ghosts do not return to correct history, then privileged narratives of history are not open to contestation. If ghosts do not return to reveal crimes that have gone unpunished, then evil acts may in fact go unredressed. If ghosts do not appear to validate faith, then faith remains just that – faith rather than fact; and without ghosts to point to things that have been lost and overlooked, things may disappear forever." "Introduction: The Spectral Turn," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 6.

ESPACE QUI REFLÈTE/RENFORCE LE SURNATUREL COMME UNE SOURCE D'IDÉES, D'EXPÉRIENCES & DE POUVOIR HORS PAIR

En contraste avec les formes ludique et angoissée du surnaturel au cinéma, le surnaturel fascinant n'est pas porté à représenter l'autre monde ainsi que les croyances et les pratiques qui s'y rattachent comme un monde entièrement périlleux qu'il faut éviter à tout prix. Comme Kendrick le constate, "This spiritual turn in the horror genre took a number of different forms, but they all hinged on the intersection of the physical and spiritual worlds, the purpose of which was usually to impart the idea that the spiritual world has something important to tell us."³⁶ À dire vrai, la forme fascinée du surnaturel au cinéma a tendance à clamer que l'autre monde peut non seulement nous apprendre des choses importantes, mais qu'il peut aussi donner une vitalité nouvelle aux personnes qui en font l'expérience. Dans l'ensemble, le surnaturel et le spirituel y figurent, comme l'affirme Short, en tant que "source of strength, power, intuition, and enlightenment that characters variously experience."³⁷

Plus qu'une utilisation du surnaturel et du spirituel en tant que toile de fond, il semble que la forme fascinée du surnaturel au cinéma met en oeuvre toutes ses ressources pour parvenir à (r)éveiller la curiosité du public à leurs égards. Tout en reconnaissant que cette dernière impute le Mal aux êtres humains et miroite les vicissitudes de ce monde, il faut admettre que les êtres et les pouvoirs surnaturels/spirituels ne sont pas pour autant réduits à des métaphores ou, comme le formule Handley, à des "empty vehicles or functions of plot without any meaning in themselves."³⁸ Certes, le surnaturel fascinant ne répugne pas à se servir du surnaturel de façon métaphorique comme, par

³⁶James Kendrick, "A Return to the Graveyard," 151.

³⁷Sue Short, *Misfit Sisters*, 157.

³⁸S. Handley, *Visions of an Unseen World*, 207. Par exemple, selon Christopher Deacy et Gaye W. Ortiz, "the supernatural tends to take a back seat to the primary aim of utilizing death as a vehicle for addressing issues that pertain to the exigencies and vicissitudes of *this* life (...)." *Theology and Film*, Malden: Blackwell Publishing, 2008, 184.

exemple, pour exprimer les troubles intérieurs des personnages (incluant celui de Michael Enslin), mais il ne doute pas de l'emprise de telles entités et forces sur la réalité. Comme le dit bien Bliss Cua Lim, on a affaire à des histoires qui présentent le monde "as an experiential horizon that admits of supernatural agency."³⁹ En effet, la plupart des films récents qui relèvent du surnaturel fascinant ne tournent pas autour de la question de la réalité ou de l'irréalité d'un tel phénomène surnaturel/spirituel⁴⁰. Quoique les personnages peuvent y songer, des techniques narratives et cinématographiques sont fréquemment employées pour établir assez tôt la réalité des esprits auprès du public⁴¹.

Comme l'observe Katherine A. Fowkes, maints films récents "spend very little time asking the audience to question the plausibility of the supernatural premise, but a lot of time exploring the characters' reaction to it."⁴² Plus exactement, ce sont les transformations personnelles qui résultent de la confrontation des personnages avec le monde surnaturel/spirituel qui ont le potentiel de piquer l'intérêt de plusieurs de nos contemporains. D'après Wade Clark Roof, il existe une soif de transformation et de pouvoir à caractère personnel dans le milieu religieux actuel, c'est-à-dire "a fascination with finding a key to unlocking one's life, discovering the force or energy that can invigorate and give direction to life."⁴³ Si tel est le cas, nos contemporains peuvent, pour ainsi dire, boire à leur soif en suivant les parcours de plusieurs protagonistes dans le cinéma d'horreur surnaturelle.

³⁹Bliss Cua Lim, *Translating Time*, Durham & London: Duke University Press, 2009, 28.

⁴⁰Ce qui est le cas dans l'hésitation fantastique qui s'inscrit principalement dans le surnaturel plus ludique.

⁴¹Illustrons avec *Solstice*, un film qui retiendra bientôt notre attention de façon plus soutenue. L'esprit qui hante l'héroïne, Megan, fait sa première apparition avant même qu'elle arrive à destination, c'est-à-dire à la maison de campagne où elle passera du temps avec des amis. À l'épicerie où ils vont faire des provisions, elle va aux toilettes. Après qu'elle quitte la pièce et, par voie de conséquence, sans qu'elle ne s'en aperçoive, une ombre passe devant le miroir. Dès à présent, on peut parier que l'esprit qui hante Megan n'est pas seulement dans sa tête.

⁴²Katherine A. Fowkes, "Melodramatic Specters," 200.

⁴³Wade Clark Roof, *Spiritual Marketplace*, Princeton: Princeton University Press, 1999, 82. Voir aussi, 9-10.

Un nombre de critiques cinématographiques ont récemment noté la très large mesure à laquelle l'excursion des protagonistes dans le monde par delà le tombeau est essentielle à leur développement⁴⁴. En tout premier lieu, la plupart d'entre eux sont obligés d'accepter qu'il existe des choses qui sont inexplicables. Or, d'après Will H. Rockett, "the impossibility of knowing the extent of a thing [is] a key characteristic of one's experience of the transcendent."⁴⁵ Ce genre d'idées et d'expériences transcendantes sont transformatrices et libératrices pour les personnages tels que Joe Darrow, Michael Enslin et Claire Spencer. La confrontation avec les esprits d'Emily, de Katie et de Madison leur fait découvrir des forces intérieures et leur permet de réorienter leur vie pour le mieux. Ici, l'inexpliqué devient, comme le dit Bill Ellis, "a source of meaning, not the absence of it."⁴⁶ Dans le surnaturel fascinant au cinéma, l'au-delà ressort typiquement comme un pourvoyeur de sens, d'expériences et de pouvoir hors pair qui transforment et revitalisent les vies dans l'ici-bas.

Parallèlement, Rockett argumente que ceux et celles qui sont attirés par les films d'horreur surnaturelle sont, en fait, en quête de transcendance. Pour lui, les gens ont une soif inconsciente pour des expériences transcendantes qui peuvent confirmer l'idée selon laquelle la réalité et la nature humaine outrepassent une existence purement matérielle. Il soutient que certains films nous permettent de transcender, c'est-à-dire "to go beyond the limits of oneself and to feel that one is in communion with that which is distinctly 'other.'"⁴⁷ Bien que nous ne sommes pas prêts à le suivre

⁴⁴Voir entre autres Karin Beeler, *Seers, Witches & Psychics on Screen: An Analysis of Women Visionary Characters in Recent Television & Film*, Jefferson: McFarland & Company, 2008, 17 et Walter Rankin, *Grimm Pictures: Fairy Tale Archetypes in Eight Horror & Suspense Films*, Jefferson: McFarland & Company, 2007, 158-159.

⁴⁵Will H. Rockett, *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*, Westport: Greenwood Press, 1988, 157.

⁴⁶Selon Bill Ellis, cette vision de l'inexplicable est partagée par la plupart des gens : "But for most people the inexplicable is the source of meaning, not the absence of it." *Raising the Devil*, 278.

⁴⁷Will H. Rockett, *Devouring Whirlwind*, 6-7. Voir également, xiv-xv

en posant au coeur de l'humanité une soif inconsciente pour le transcendant, nous apprécions son idée que le cinéma d'horreur surnaturelle ouvre des espaces qui permettent au public de faire des expériences indirectes du surnaturel/spirituel. De même, d'autres experts comme Emily D. Edward, Yvonne Chireau et Birgit Meyer s'accordent pour dire qu'un tel attrait, surtout pour les gens qui détiennent déjà une curiosité et/ou une croyance à l'égard du surnaturel, peut s'expliquer partiellement par la capacité du cinéma à rendre accessible des idées et des expériences transcendantes⁴⁸.

The Sixth Sense est l'exemple le plus frappant de la capacité du cinéma à fournir des telles choses car il permet au public "to experience time with the ghost" de manière exponentielle⁴⁹. Au début du film, Malcolm Crowe, un pédopsychiatre, est fusillé par un de ses ex-patients. Peu après, il est apparemment de retour sur pied car il s'apprête à traiter un garçon nommé Cole Sears (H. J. Osment). Promptement, on réalise que Cole voit véritablement des fantômes. Par contre, Malcolm ne croit pas que Cole a un don exceptionnel ; il croit plutôt que Cole souffre de troubles psychiques. À la fin, le film révèle que Malcolm est lui-même un fantôme. Comme l'explique très bien Fowkes,

In fact, the audience has shared in Cole's extrasensory perception all along without knowing it. For like Cole, we see ghosts! We see ghosts because the movie allows us to – otherwise how could we see a movie about a ghost character who is invisible to everyone in the movie but Cole? (...) The spectral properties of the cinema are uncanny in their ability to endow the viewer with Cole-like powers of perception.⁵⁰

À cet égard, il est intéressant que le compositeur de ce film, James Newton Howard, n'hésite pas à qualifier cette expérience transcendante indirecte du surnaturel de "religieuse" et à lui attribuer le

⁴⁸Selon E. D. Edwards, "Stories about the supernatural told in film and television may reflect human understanding of a metaphysical world, but moving-image media allow ordinary people to share in these extraordinary events." *Metaphysical Media*, 21. Voir Y. Chireau, "Supernaturalism," *Themes in Religion & American Culture*, P. Goff & P. Harvey, eds., Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 97, B. Meyer, "Ghanaian Popular Cinema & the Magic In & Of Film," *Magic & Modernity*, B. Meyer & P. Pels, eds., Stanford: Stanford University Press, 2003, 215.

⁴⁹Bliss Cua Lim, *Translating Time*, 166.

⁵⁰Katherine A. Fowkes, "Melodramatic Specters," 202-203.

succès fulgurant du film⁵¹. Que l'on soit d'accord ou non, on se doit de reconnaître, avec Robert Wuthnow, que les arts et la spiritualité des derniers temps mettent de concert un accent sur les idées et les expériences transcendantes auxquelles elles peuvent donner accès chacun à leur guise⁵².

En deuxième lieu, de même que les esprits vengeurs féminins mènent le jeu, de même les protagonistes féminins priment dans les films récents du surnaturel fascinant⁵³. Selon Short, les films d'horreur surnaturelle qui situent la menace dans les hommes et qui mettent au premier plan des héroïnes indépendantes, courageuses, curieuses, ingénues, intuitives et compatissantes témoignent d'inclinaisons féministes. En l'occurrence, il ne faut pas oublier que le lien entre le monde des esprits et l'habilitation des femmes n'est ni nouveau ni fortuit. Comme le retrace Barry Curtis,

Historians have traced the growth of spiritualism and established its role in empowering women mediums, and aligning them with scientific investigation. In recent haunted house films it is customarily young women who enter into a relationship with the restless spirits and mobilize the emotional and investigative energies necessary to encounter and appease them⁵⁴.

En même temps que les héroïnes découvrent des forces intérieures, elles sont appelées à entamer un processus d'investigation. Ce processus d'investigation peut les amener à recourir aux moyens religieux et magiques, comme c'est le cas de Claire qui se tourne vers la séance spirite pour pouvoir

⁵¹“I think (...) this was (...) [n]othing short of a religious experience for people. When such cultural events occur, I think it provide people with opportunities to crystallize some of their own notions about what may happen after we all leave this planet.” Voir le supplément spécial sur le DVD de *The Sixth Sense* intitulé *Reaching the Audience*.

⁵²Voir Robert Wuthnow, *All in Sync*, Berkeley: University of California Press, 2003, 71, 75.

⁵³D'après Sue Short, le cinéma d'horreur surnaturelle contemporain démontre du reste “an increasing insistence made that moral responsibility lies chiefly with women, and they have accordingly functioned to resolve injustices – corroborating traits such as courage and curiosity as necessary survival skills.” *Misfit Sisters*, 15.

⁵⁴Barry Curtis, *Dark Places*, 97. Le potentiel des croyances aux esprits pour habiliter les femmes remonte plus loin que l'éclosion du spiritualisme au milieu du dix-neuvième siècle. Comme l'a montré Sasha Handley, nous devons reconnaître que les histoires de fantômes étaient des stratégies narratives importantes par lesquelles les femmes pouvaient affirmer leur pouvoir et leur autorité. Même au coeur des Lumières et d'un pays protestant comme celui de l'Angleterre, “women were able to manipulate widespread belief in the providential meaning of ghosts to expose the often turbulent nature of gender relations, to contest mistreatment and abuse at the hands of men and to inflict punishment on those who transgressed the accepted boundaries of the moral and Christian communities.” *Visions of an Unseen World*, 105.

mieux déceler les intentions de l'esprit de Madison. Nonobstant ces recours religieux et magiques, dans le surnaturel fascinant, les protagonistes doivent trouver, suivre, examiner et interpréter correctement les indices laissés par les esprits pour tirer la vérité du puits. Pertinemment, la vérité est souvent étalée comme le résultat d'une collaboration entre les détections surnaturelle et scientifique.

En troisième lieu, il est saillant que le surnaturel peut venir en aide aux personnages féminins d'une façon toute différente. Par exemple, le surnaturel est souvent représenté au cinéma et à la télévision des quinze dernières années comme quelque chose qui peut donner, notamment aux jeunes femmes, des sentiments de pouvoir, d'autorité et d'identité⁵⁵. Nous croyons qu'une séquence particulière qui apparaît dans *The Twilight Saga: Eclipse* (D. Slade, 2010) clarifie convenablement le thème du surnaturel à la fois comme objet de fascination et comme source de pouvoir pour les jeunes femmes. Sans vouloir entrer dans les détails, il est cependant utile de savoir que Bella Swan (K. Stewart) est une jeune femme éperdument amoureuse d'un vampire. Ils sont fiancés et ils se marieront le mois prochain. Par après, Bella a l'intention de devenir elle-même vampire.

Dans le monologue qui suit, Bella explique son choix à son fiancé :

This (...) was (...) a choice (...) between who I should be and who I am. I've always felt out of step, like literally stumbling through my life. I've never felt normal. Because I'm not normal. I don't want to be. I've had to face death and loss and pain in your world, but I've also never felt stronger and more real, more myself. Because it's my world, too. It's where I belong⁵⁶.

⁵⁵Songez à *The Craft*, *Book of Shadows: Blair Witch II*, la série *Twilight* (2008, 2009, 2010) et *The Messengers*. Il est à noter que le surnaturel démoniaque est déployé semblablement dans *The Haunting of Molly Hartly* (M. Liddell, 2008) et *Jennifer's Body* (K. Kusama, 2009). Quant aux émissions de télévision, pensez aux suivantes : *Angel* (WB, 1999-2004), *Buffy the Vampire Slayer* (WB/UPN, 1998-2003), *Charmed* (WB, 1998-2006), *Tru Calling* (FOX, 2003-2005), *The Vampire Diaries* (CW, 2010-) et *The Secret Circle* (CW, 2011-). Comme le constate Rachel Moseley, ces émissions utilisent par ailleurs le surnaturel "as a motif through which to explore concerns such as difference, otherness and personal or community relationships." Cité dans Karin Beeler, *Seers, Witches & Psychics on Screen*, 86.

⁵⁶Dans le commentaire sur le film en DVD, nous pouvons entendre une discussion entre le producteur du film, Wyck Godfrey, et l'auteur du livre, Stephanie Meyer. Godfrey dit que le discours de Bella, qui apparaît à la fin du film et qu'il baptise du nom de "Je sais qui je suis", n'apparaît pas comme tel dans le livre. Meyer répond qu'il a raison, mais elle ajoute qu'elle approuve du changement puisqu'il montre comment Bella se comprend désormais mieux soi-même.

Il est apparent que le surnaturel permet à Bella de découvrir des forces intérieures, de se trouver elle-même et de trouver une place à laquelle elle peut appartenir. C'est d'ailleurs la même chose pour les quatre adolescentes dans *The Craft* (A. Fleming, 1996), qui sont fascinées par la sorcellerie contemporaine. Comme le fait observer Short, "in contrast to the (...) utterly abject portrayal of female satanic possession (...) in *The Exorcist* (1973), the supernatural female has become a celebrated figure, (...) a symbol of female empowerment."⁵⁷ À ce propos, Christopher H. Partridge souligne, avec raison, qu'il est d'autant plus marquant qu'en ce faisant le surnaturel devient "darkly cool."⁵⁸

En dernier lieu, certains films récents débouchent sur une fascination plus prudente envers le surnaturel ainsi qu'envers les croyances et les pratiques qui s'y rattachent. Par exemple, bien que le surnaturel livre toujours des clefs transformatrices et libératrices, *Solstice* (D. Myrick, 2007) prescrit une garde de circonspection autour des traditions religieuses et magiques destinées à ouvrir des portes sur l'autre-monde. Dans ce dernier, un groupe d'amis vont passer la semaine de vacances scolaires, comme de coutume, à la maison de campagne des parents de Megan (E. Harnois) qui se situe dans les bayous louisianais. Six mois auparavant, Megan a perdu sa soeur jumelle, Sophie, au suicide. Elle décide d'y aller quand même, mais elle commence, du coup, à ressentir les effets de la mort de sa soeur autrement qu'elle ne le faisait jusqu'alors. En plus de ressentir du chagrin, du regret et de la culpabilité, elle a l'impression que Sophie tente de communiquer avec elle d'outre-tombe.

Proche de leur destination, les amis font halte à une épicerie où travaille Nick (T. Hoechlin), un jeune homme de souche cajun qui trouve géniaux les trucs tels que les fantômes et la magie noire.

⁵⁷Sue Short, *Misfit Sisters*, 38.

⁵⁸Comme Christopher H. Partridge le fait remarquer, "Popular culture has shaped the thinking of certain sectors of Western society to such an extent that some forms of new supernaturalism are perceived to be cool." "Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of the West," *The Oxford Handbook of New Religious Movements*, J. R. Lewis, ed., New York: Oxford University Press, 2004, 57.

Il justifie en partie son ouverture d'esprit par son héritage cajun et par sa grand-mère, qui pratiquait un peu de vaudou. Ayant senti qu'il a piqué l'intérêt de Megan, Nick lui donne un magazine sur le sujet. Cette dernière est spécialement intriguée par un article sur le solstice d'été selon lequel :

Come June 21st, the summer solstice will once again be upon us. For scientists, this simply means that the sun will be at its closest point to the Earth, resulting in the longest day of the year. But for many, the Solstices (...) also represent the clash between the forces of Light and Darkness.

Non seulement ce passage résume bien les prémisses autour desquelles se construit l'histoire de la hantise de Megan, mais il est d'autant plus notoire qu'il étale au moins deux manières différentes de voir et d'interpréter une seule et même chose, c'est-à-dire le solstice d'été.

Dans la même trame, le film se plaît à doubler, à répéter, à juxtaposer, à superposer et à renverser un nombre d'idées, de perspectives, d'images et d'expectations. Pour illustrer, il suffit de prendre pour exemple le fait que Megan et Sophie sont des jumelles. Comme il se doit en pareilles circonstances, Megan prend pour acquis que Sophie est l'esprit qui la hante, surtout après que Nick lui dit que, d'après la tradition vaudou, les jumeaux "are believed to be two halves of the same soul connected even in death." Malgré le fait que Sophie est impliquée dans l'histoire de la hantise de Megan, *Solstice* montre qu'il existe toujours une façon différente de voir et d'interpréter les choses. Cette propension à donner à lire de multiples significations concourt à produire un espace ouvert aux possibilités tout en faisant large place à celles liées plus spécifiquement au surnaturel.

Dès qu'elle met le pied à destination, Megan a des visions inquiétantes. Par exemple, elle voit à maintes reprises une main couverte de vase avec un ongle cassé et sanglant. D'ailleurs, cette vision se réalise lorsque Megan fait son jogging : elle prend sa jambe dans un borbier et se fait mal au doigt. C'est Nick qui intervient pour aider Megan à faire du sens des phénomènes énigmatiques qui n'achèvent pas de s'intensifier. En ce qui concerne cette histoire abracadabrante de hantise, Megan

ne peut pas compter sur ses vieux amis, incluant l'ex-copain de sa soeur, Christian (S. Ashmore). Ils croient tous qu'elle a simplement de la difficulté à accepter la mort de Sophie. Afin que Megan puisse en avoir le coeur net, Nick lui propose un rituel vaudou qu'il a appris de sa grand-mère. Comme à l'accoutumée dans les films d'horreur surnaturelle, le rituel produit des effets y compris le soulèvement de l'esprit dont il s'agit. Bien qu'ils traitent d'abord le rituel à la blague, les amis de Megan sont désormais inquiets et ils blâment Nick pour cette évocation suspecte qui les a ébranlés.

Pour Megan, le rituel fut cependant comme une révélation. Elle a recueilli un indice qui laisse présager le drame à la source de sa hantise, celui du chapeau favori de Sophie. Par contre, Megan interprète mal l'indice qui lui est révélé. Tandis que ses amis n'ont pas confiance en Nick, Megan flaire un complot qui implique un autre homme du coin, à savoir Leonard (R. L. Ermey). Pendant son jogging, elle a vu clair comme le jour ce chapeau dans son camion. Elle décide d'entrer par effraction dans la maison de Leonard et elle ressort avec une coupure de journal qui contient cette manchette : "Search for Malin persists after six months." Megan est informée que Malin est la petite fille de Leonard qui a disparu l'été dernier. Le lendemain, lors de la célébration du solstice d'été, elle reçoit sa dernière visite surnaturelle. En inspectant un bruit qui retentit près du hangar, elle s'aperçoit que l'ombre qui est devant elle n'est pas la sienne : elle bouge de son propre gré. C'est alors que le fantôme envahit son esprit et son corps. En même temps, elle assiste intérieurement à une série d'images qui la ramène sur ses pas et, plus spécifiquement, au bourbier dans lequel elle est tombée.

En creusant dans ce dernier, Megan trouve le cadavre de Malin. La main pleine de boue et le chapeau sont en réalité les objets révélateurs d'une journée fatale dans la vie de Sophie, de Christian et de Malin. Distraite par son petit ami, qui vient de perdre son chapeau par la vitre de la voiture, Sophie frappe Malin qui traverse la route sur son vélo. Cédant à la pression exercée par

Christian, qui craint les répercussions d'un tel accident pour leurs vies futures, Sophie accepte malgré elle de tenir le secret. Au lieu d'en assumer la charge, ils enterrent le corps de Malin, au même endroit où les soeurs se font chacune, en temps et lieu, mal au doigt. Comme le slogan accrocheur l'avise, Christian découvre par la suite à la fois concrètement et figurativement que "You can't bury the truth" : l'esprit de Malin le punit mortellement en revêtant ses aspects les plus horribles.

Toujours est-il que Megan a appris ses propres leçons. Les séquences finales montrent qu'elle s'est réconciliée avec soi-même sur la mort de Sophie. Elle est à présent capable de passer à d'autres choses, incluant une visite à la tombe de Malin. En conversant avec Nick, qui viendra bientôt étudier à son université, Megan lui propose une visite guidée à condition qu'il ne soit jamais plus question de "magie noire." Mise à part le fait que Megan quitte le deuil, apprend à se fier à ses intuitions et à voir la vérité en face, ne pouvons-nous pas conclure qu'elle a aussi reçu une autre leçon, à savoir que la curiosité à propos des phénomènes surnaturels n'est pas quelque chose qu'il faut prendre à la légère ? Derrière les traditions religieuses et magiques se trouvent, bon gré mal gré, quelque chose de vrai. Au bout du compte, soyez fascinés, mais prenez garde ! Ce qui ajoute une nuance non négligeable à la vérité qui se trouve au fond du puits du surnaturel fascinant, c'est-à-dire celle selon laquelle le monde surnaturel et spirituel ont quelque chose à apprendre et à offrir aux gens de ce monde qui sont assez ouverts et, semblerait-il assez prudents, pour la découvrir et pour l'éprouver.

ESPACE QUI REFLÈTE/RENFORCE LE SURNATUREL COMME ÉMANATION DU CLIMAT D'INCERTITUDE ET DE SUSPICION VIS-À-VIS LES GRANDS APPAREILS DU CROIRE : LE PROCÈS DU DOMAINE DE LA PSYCHOLOGIE

À l'inverse de ceux et celles qui supposent que la nation américaine a toujours été moderne et idéologiquement séculière, J. A. Weinstock affirme que les préoccupations à l'égard du surnaturel/

spectral font partie de la culture américaine depuis ses débuts. Il les qualifie même d'une "defining American obsession." Néanmoins, il souligne, à juste titre, que les manifestations surnaturelles/spectrales sont assidûment des constructions imbriquées dans des contextes historiques spécifiques :

Part of the American national heritage is a supernatural inheritance – but each generation puts this inheritance to use in different ways and with different objectives. (...) [G]hosts do 'cultural work', but (...) the work they perform changes according to the developing needs of the living. Phantoms participate in, reinforce, and exemplify various belief structures. To investigate the role of the spectral in American life, therefore, is to engage with changing parameters of religion and science and to explore the ongoing importance of the liminal in the constitution of American subjectivity⁵⁹.

Dans le même ordre d'idées, lorsqu'on examine de près les fantômes qui préoccupent en ce moment bon nombre d'Américains, il s'ensuit que certains participent à, renforcent et exemplifient un climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire qui se traduit partiellement dans une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel. De ce point de vue, le surnaturel fascinant qui s'est incrusté dans l'imaginaire cinématographique et populaire américain contemporain captive particulièrement parce qu'il est capable de lancer des défis aux conventions existantes ainsi qu'aux paramètres du réel imposés par la religion et la science. Pour faire le point, inspectons les manières par lesquelles certains films récents incitent à remettre en question le domaine de la psychologie.

Dans *The Horror Film*, Peter Hutchings se penche brièvement sur les représentations largement négatives des professionnels de la santé mentale dans l'histoire du cinéma d'horreur. Il fait tout d'abord remarquer que ces derniers sont rarement les héros des films d'horreur dans lesquels ils apparaissent. Ils y figurent parfois de façon spectaculaire en tant que vils meurtriers, ou bien ils y figurent en tant que personnages secondaires "whose main function (...) is to be proved wrong."⁶⁰

⁵⁹Jeffrey Andrew Weinstock, "Introduction: The Spectral Turn," 8.

⁶⁰P. Hutchings, *The Horror Film*, 60. Le Dr. Hannibal Lecter (A. Hopkins) dans *The Silence of the Lambs* (J. Demme, 1991) et *Hannibal Rising* (P. Webber, 2007) illustre admirablement le type du psychiatre comme vil meurtrier.

Dans le dernier cycle d'horreur surnaturelle, nous détectons peu de professionnels en santé ou en santé mentale qui sont des meurtriers⁶¹. En compensation, nous trouvons quelques protagonistes qui sont des psychiatres ainsi qu'un groupe considérable d'héroïnes qui étudient en psychologie⁶². Comme c'est le cas pour les nombreux personnages secondaires auxquels les films récents continuent de donner tort, les protagonistes qui sont liés au domaine de la psychologie doivent reconnaître leurs torts, faire des compromis et concéder qu'il existe des choses qui dépassent l'entendement⁶³. Sinon, ils ou elles risquent d'être couverts de honte ou, même, de souffrir mille morts sous les mains des êtres et des pouvoirs surnaturels qui n'épargnent rien ni personne pour arriver à leurs fins⁶⁴.

Il est donc de rigueur dans les films d'horreur surnaturelle de faire en quelque sorte le procès du domaine de la psychologie. Quel est le verdict rendu par la majorité ? Soyez assuré que, comme le disait déjà Maria (G. Holden), la fille du Comte Dracula, au Dr. Jeffrey Garth (O. Kruger) dans *Dracula's Daughter* (L. Hillyer, 1936), "There are more things in heaven and earth than are dreamt

⁶¹Dans la première occupation, il y a le Dr. A. Rua (G. Giannini) dans *Darkness* (J. Baleguéro, 2002) en plus du Dr. N. Spencer dans *What Lies Beneath*. Il faut mentionner qu'il existe aussi le type du psychiatre-fou qui devient un esprit menaçant comme le Dr. R. B. Vannacutt dans *House on Haunted Hill* (W. Malone, 1999) et *Return to House on Haunted Hill* (V. García, 2007). Dans la seconde occupation, il y a le Dr. Douglas Grey (C. S. Dutton) dans *Gothika*.

⁶²Pour ce qui est des protagonistes qui sont des psychiatres, pensez au Dr. M. Crowe dans *The Sixth Sense*, au Dr. M. Grey (H. Berry) dans *Gothika*, au Dr. J. Morton (C. van Houten) dans *Dorothy Mills* (A. Merlet, 2008, Irlande et France) et au Dr. C. Jessup (J. Moore) dans *Shelter* (M. Mårind & B. Stein, 2010). Quant aux héroïnes qui sont des étudiantes en psychologie, considérez celles dans *They* (R. Harmon, 2002), *Pulse* (J. Sonzero, 2006), *The Chair* (B. Sullivan, 2007, Canada), *Boogeyman 3* (G. Jones, 2008) et *One Missed Call* (E. Valette, 2008).

⁶³Pour des exemples récents de docteurs et de psychiatres qui jouent des rôles secondaires dont la fonction principale est d'avoir tort, veuillez voir *The Haunting*, *Boogeyman*, *They*, *The Haunting in Connecticut* et *Mirrors 2*.

⁶⁴À cet égard, Emily D. Edwards note que : "During the course of a typical horror tale, the paranormal, which makes its existence known and 'real' in the story, causes the authoritative forces of science and society to appear helpless, even silly, the skeptic (...) must convert to belief or be defeated." *Metaphysical Media*, 12. Pour des cas récents de psychiatres dans des rôles secondaires et qui, suite à leur scepticisme, sont condamnés à payer de leur tête, voir *Darkness Falls* (J. Lieberman, 2003), *Boogeyman 3* et *Case 39* (C. Alvar, 2010). Comme le dit Kristen M. Thompson au sujet de la scène où l'esprit menaçant décime le psychiatre sceptique dans *Candyman* (B. Rose, 1992), "This violent scene underscores the threatening, 'truth' of the myth, with its visceral implications for all disbelievers (and spectators)." *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, Albany: State University of New York Press, 2007, 77.

of in your psychiatry.”⁶⁵ Mais, Hutchings précise que cette tendance à renverser la rationalité en donnant tort aux psychologues devient de plus en plus prononcée à partir des années soixante. Ce qui s’explique en grande partie par le tournant vers les milieux contemporains et par la grande méfiance à l’égard des autorités sociales qui se manifestent typiquement dans le cinéma d’horreur après les années soixante. De même, Bryan Stone constate que de nos jours le domaine de la psychologie est souvent remis en question. Cette mise en doute, ajoute-t-il, est propice à l’émergence d’une ouverture aux dimensions de l’expérience humaine qui lancent des défis à la raison et à la science, voire d’une ouverture aux dimensions spirituelles dans l’expérience humaine et dans le monde.⁶⁶

Sur ces points, Hutchings et Stone semblent avoir raison puisque plusieurs films récents, tel que *Gothika* (M. Kassovitz, 2003), donnent à voir une confrontation entre les explications psychologiques et surnaturelles/spirituelles qui aboutit en faveur des dernières. *Gothika* illustre bien la remise en cause actuelle du domaine de la psychologie. Dr. Miranda Grey (H. Berry) est une psychiatre qui travaille au pénitencier pour femmes de Woodward. Son mari, Dr. Douglas Grey (C. S. Dutton), est le directeur de la prison. En surface, elle a l’air comblée : elle communique bien avec son mari, elle s’entend bien avec ses collègues et elle fait attention à ses patientes. Miranda se soucie spécialement pour Chloe (P. Cruz), une victime d’abus sexuel qui s’est vengée brutalement sur le coupable, son beau-père, et qui prétend que le Malin vient régulièrement la séduire dans sa cellule à Woodward.

La première séquence nous donne un aperçu de deux conflits d’importance auxquels Miranda devra faire face. Lors d’une session, Chloe confesse d’abord que le Diable l’a encore visitée dans

⁶⁵Ce qui est bien sûr un jeu de mot sur ce vers de *Hamlet* par William Shakespeare : “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.”

⁶⁶Bryan Stone, “The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films,” *The Journal of Religion and Film*, Vol.5, No. 2, Oct. 2001, 5.

sa cellule hier soir, quoiqu'elle sache que Miranda ne croit aucunement en lui. Cet aveu laisse prévoir l'énigme centrale de la narration puisque le film révélera que ni la psyché troublée de Chloe ni le Diable sont à la source des attaques nocturnes qu'elle subit. Au contraire, le responsable est un homme tatoué d'imageries religieuses, qui abuse des privilèges que lui confère sa position en tant que shérif et meilleur ami de Doug pour s'insinuer dans Woodward. En temps et lieu, Miranda devine et dévoile le dessous des cartes : le shérif Bob Ryan (J. C. Lynch) et Doug sont des complices dans une série de kidnappings, de viols, de tortures et de meurtres perpétrés sur des jeunes femmes.

Le second conflit d'importance auquel Miranda doit faire face s'établit pareillement dès la première séquence du film. Pendant leur session, Chloe trouve Miranda en défaut d'empathie et elle désapprouve de la confiance excessive que Miranda accorde à la raison et à la logique : "You're not listening with your heart. Just your brain. Your brain is the problem. You have no idea how it feels not to be trusted. (...) You can't trust someone who thinks you're crazy." Loin de prendre une approche subtile, *Gothika* achemine son héroïne tout droit vers une plus grande ouverture d'esprit. Par la fin, Miranda a appris à écouter avec son cœur, à faire confiance à ses instincts et à admettre, dans ses propres mots, que la logique est surestimée. Comme pour lui apprendre la leçon du siècle, *Gothika* fait effectivement découvrir à Miranda l'envers de beaucoup de choses.

D'abord, c'est à son tour de se faire posséder non par le Diable, comme le prétend Chloe, mais par un fantôme qui l'envahit corps et âme pour ses propres fins vengeresses. Il s'agit de Rachel Parsons (K. Mackey), la fille d'un collègue de Miranda qui fut la victime du duo infâme quatre ans auparavant⁶⁷. Ensuite, c'est son tour de se voir imposer le côté inhumain des structures oppressantes

⁶⁷Bien qu'elle effraie Miranda en se manifestant partout où elle se trouve, qu'elle la blesse à coups de couteau, qu'elle la bouscule sans ménagement de mur en mur, il est net que Rachel est une figure ambiguë. Que l'on soit d'accord ou pas avec les moyens qu'elle utilise, ses intentions sont des plus compréhensibles : elle veut faire connaître la vérité,

de l'emprisonnement, de la médicalisation et de la sur-médication après qu'elle est accusée d'avoir massacré son mari. Malgré le fait qu'elle ne conserve aucune mémoire de l'acte dont elle est tenue responsable, la brillante Dr. Grey se réveille dans une cellule habillée dans une robe d'hôpital comme toutes les autres prisonnières. Comme lui dit Chloe, elle fait à présent partie de celles qui sont invisibles, qui sont considérées folles et qui ne sont pas écoutées même lorsqu'elles disent la pure vérité.

Enfin, envers et contre tous, c'est au tour de Miranda d'attester qu'elle est parfaitement saine et équilibrée, même si elle est obligée d'admettre la possibilité qu'elle soit hantée et possédée par une entité surnaturelle. Dr. Pete Graham (R. Downey Jr.), qui s'occupe du cas de Miranda, lui dit qu'avant cet épisode, elle était la personne la plus logique qu'il n'avait jamais connue ; celle qui se fiait toujours aux faits. Cependant, Miranda n'est pas dans une position pour enquêter les faits de la cause car elle est incarcérée, droguée et mise sous sédation dès qu'elle déverse quelques émotions ou paroles fortes. C'est pourquoi Miranda en vient à provoquer de manière singulière le fantôme à la libérer de sa cellule : "I'm a rational person. I believe in science. I don't believe in the paranormal. And I don't believe in ghosts. But if you are the ghost of Rachel Parsons then you would let me out of this cell!" En un tour de la main du spectre, la porte de sa cellule se déverrouille. Cette sorte de coopération incertaine entre Miranda et l'esprit de Rachel se poursuivra jusqu'à la fin du film.

Quand l'esprit de Rachel se manifeste, il répète souvent le même message : "Not Alone." Miranda l'interprète de deux différentes façons avant de déchiffrer sa signification véritable, c'est-à-dire celle qui résout l'énigme centrale du film. Dans un premier temps, Miranda pense qu'elle n'était pas seule dans la maison au moment où Doug a trouvé sa mort. Elle croit que Rachel y était, même

punir les coupables et sauver la dernière victime de Doug et Bob. Comme le dit Stephanie H. Sanchez, qui interprète un autre esprit vengeur féminin dans *Mirrors 2*, "I don't think Eleanor is evil. She's not in heaven and she's not in hell. She's stuck in this in-between world. And, she wants to get her revenge." Voir *The Other Side: Making Mirrors 2* sur le DVD.

si les rapports de la police, du coroner et des journalistes certifient que Rachel s'est suicidée. Dans un deuxième temps, Miranda estime que Rachel n'était pas la seule victime de son mari. Elle arrive à cette version après avoir reçu, à plusieurs reprises, l'assistance à la fois précieuse et ténébreuse de l'esprit de Rachel pour conduire sa propre enquête. Avec son soutien, Miranda est en effet capable de stopper un autre viol de nuit dans la cellule de Chloe, de s'évader de prison, de trouver le cachot secret du duo infâme et de libérer une jeune femme qui y était emprisonnée depuis deux semaines.

Dans un troisième temps, Miranda aperçoit la signification exacte du message spectral. Au moment où elle informe Dr. Graham que Doug n'est pas le seul responsable, nous avons droit à une conversation qui démontre remarquablement la tension qui perdure dans la tête de Miranda :

Dr. Graham: "Every time people start taking you seriously, you start talking about delusions again."

Miranda: "I'm not deluded, Pete, I'm possessed."

Dr. Graham: "I don't believe in ghosts."

Miranda: "Neither do I, but they believe in me."

Qu'elle y croit ou pas, Miranda ne peut pas nier l'intervention surnaturelle qui lui a permis de démasquer deux hommes qu'elle avait cru connaître sur le bout des doigts. Mais, la séquence finale insinue qu'elle n'a pas encore tout à fait appris sa leçon. En dépit du fait que Chloe l'avise que "once you open the door, you can never close it," Miranda pense qu'elle a fait une expérience non renouvelable. Toutefois, *Gothika* ne laisse pas son héroïne s'écarter du droit chemin. C'est encore au tour de Miranda d'être sujette à une apparition, à celle inédite d'un garçon porté disparu...

Gothika est assurément un parfait exemple de la tendance à renverser la rationalité en donnant tort aux psychologues dans le cinéma contemporain d'horreur surnaturelle. Par contre, il faut dire dès maintenant que les explications psychologiques ne sont pas toujours aux antipodes des explications surnaturelles/spirituelles. C'est une erreur de penser qu'un tel renversement à outrance est la seule façon dont les films récents d'horreur surnaturelle mettent en question le domaine de la

psychologie. Il est important à bien des égards de reconnaître la grande mesure à laquelle le surnaturel fascinant ouvre des voies de conciliation entre des idées et des sphères perçues au préalable comme étant contraires. Selon Weinstock, les esprits sont justement des figures interstitielles qui “violates conceptual thinking based on dichotomous opposition.”⁶⁸ Par l’intermédiaire du surnaturel et du spectral, certains films d’horreur récents mettent ainsi sous tension et font tomber en particulier quelques-unes des frontières convenues entre les sexes et entre différentes manières de connaître.

D’abord, alors qu’il est connu que le féminin est lié par convention au surnaturel et à l’irrationnel, “science and rationality are (...) gendered as masculine and often juxtaposed with nature.”⁶⁹ Mais, le surnaturel fascinant est enclin à opérer la jonction entre ces sphères opposées par le biais de protagonistes qui s’investissent dans un processus d’investigation qui allie les détections surnaturelle et scientifique. En tout état de cause, ils ont recours de concert à leur expérience surnaturelle, intuition, raison et savoir psychologique, scientifique et technologique. Puis, le surnaturel fascinant révoque en doute “the existence or validity of a single way of knowing or a single truth” et accentue la multiplicité des manières de connaître⁷⁰. Dans une ère où règne un climat d’incertitude, mieux vaut, semble-t-il, garder un esprit ouvert aux possibilités à la fois du psychologique et du surnaturel. N’est-t-il pas alors licite pour Simon (J. Cruz) dans *The Beacon* (M. Stokes, 2009) de demander : “Being disturbed can cause chemical changes in the brain. Are the ghosts a symptom of the imbalance or does being disturbed just make you more attuned to their world?”

⁶⁸ Jeffrey Andrew Weinstock, “Introduction: The Spectral Turn,” 6-7.

⁶⁹ Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema*, London: Wallflower, 2000, 39.

⁷⁰ Karin Beeler, *Seers, Witches & Psychics on Screen*, 76. Voir également, 77.

Décidément, on peut dire avec Kyle (C. Kley), dans *Darkness Falls* (J. Liebesman, 2003), que “crazy isn’t what it used to be.”

Notre impression d’ensemble est que le surnaturel fascinant réitère l’idée qu’il faut prendre en compte *et* le scientifique/psychologique *et* le surnaturel/spirituel. Aux côtés des films récents qui renversent de manière spectaculaire le psychologique pour donner raison au surnaturel en sont d’autres qui lancent des défis plus subtils en donnant à voir des mondes dans lesquels ils coexistent et se chevauchent. Pour prendre un exemple où le psychologique et le surnaturel existent simultanément, nous pouvons évoquer *Conjurer* (C. Hutchinson, 2009) dans lequel il est question à la fois d’un mari qui sombre dans la schizophrénie paranoïaque et d’une épouse qui se fait posséder par l’esprit d’une femme qui fut accusée de sorcellerie et tuée juste après la guerre de Sécession. Pour donner un aperçu des façons par lesquelles ils se recouvrent en partie, nous attirons l’attention sur le fait que dans maints films récents tels que *Solstice*, *Dark Water* (W. Salles, 2005), *The Marsh* (J. Baker, 2006) et *The Legend of Lucy Keyes* (J. Stimpson, 2006) les manifestations surnaturelles sont révélatrices des troubles antérieurs et intérieurs des héroïnes sans toutefois s’y réduire⁷¹.

Outre qu’ils coexistent et se chevauchent aisément lorsqu’ils empruntent les voies conciliatoires du surnaturel fascinant, le psychologique peut se voir jouer un rôle imprévu en rendant service au surnaturel. Comme le montre Fowkes, *The Sixth Sense* en est un exemple exquis :

Whereas people may have once believed that spirits and devils were entities external to themselves, psychoanalysis provides a plausible, internally based psychological explanation for apparitions and hallucinations. But *The Sixth Sense* (...) refuses to replace the supernatural explanation with a psychological one. Instead, the movie actually uses the psychological motif to *support* the supernatural explanation. Cole *is* troubled, but he is troubled because he is haunted. The haunTERS

⁷¹Pertinement, dans *Dark Water* et *The Marsh*, ce sont les mêmes petites actrices qui jouent le rôle des esprits et le rôle des héroïnes en plus jeune. Pourtant, même à ce compte-là, le premier ne coïncide pas à fond au second car les esprits de Natasha (P. H.-Jardine) et de Rose (N. Wilson) sont des êtres surnaturels/spirituels à part entière. Pour d’autres exemples où le psychologique et le surnaturel/spirituel se chevauchent, voir *What Lies Beneath*, *Wendigo*, *The Return*.

are compelled to haunt because they *themselves* are troubled. Luckily, it turns out that therapy can be applied to the troubled in both the living and the occult realm⁷².

Il serait vain de le nier : *The Sixth Sense* met le domaine de la psychologie à l'épreuve très subtilement en l'obligeant à rendre service à son soi-disant contraire, c'est-à-dire de manière à ce qu'il vient appuyer et confirmer le monde surnaturel/spirituel.

Quant aux voies conciliatoires du surnaturel fascinant, Geoff King et Tanya Krzywinska soutiennent qu'elles s'inscrivent manifestement dans le cadre du conservatisme inhérent au cinéma hollywoodien qui a pour but d'atteindre le plus grand public possible : "In most cases (...) an inherent conservatism – a desire not to offend potential filmgoers – (...) often results in a mixture that might appear incoherent, merely trying to have it all ways to appeal to a range of audiences, or as a way of seeking to reconcile major cultural differences and contradictions."⁷³ Il est souvent vrai qu'à Hollywood les protagonistes passent à travers une sorte de rite de passage qui les mènent à voir les deux côtés des choses, comme si les contradictions entre le savoir scientifique et la croyance religieuse n'existaient pas.⁷⁴ Cependant, un tel conservatisme n'épuise pas tous les aspects de la question.

Force est donc de convenir que ce n'est point le mot de la fin. De tout côté, on se doit de remettre les voies conciliatoires du surnaturel fascinant dans le contexte religieux et culturel actuel qui s'élabore à la faveur même d'une ouverture aux possibilités. Comme le fait observer Wuthnow, les gens ont aujourd'hui une conscience beaucoup plus aigüe "of the possibilities of multiple ways

⁷²Katherine A. Fowkes, "Melodramatic Specters," 196. C'est elle qui souligne.

⁷³Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema*, 36.

⁷⁴Voir Geoff King & Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema*, 47.

of knowing.”⁷⁵ Or, ce genre de films reflète et renforce à la fois le climat actuel d’incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire et le tournant religieux et culturel vers le syncrétisme et l’éclectisme grâce auquel nos contemporains s’octroient le privilège de choisir parmi différentes manières de croire *et* de connaître⁷⁶. À cette lumière, il n’est ni incompréhensible ni incohérent que plusieurs personnes se plaisent à faire des films et à faire l’expérience de films dans lesquels la relation entre le scientifique/psychologique et le surnaturel/spirituel n’est pas forcément une question de choix mutuellement exclusif. Et, de là découle l’élan propre au surnaturel fascinant à faire le procès du domaine de la psychologie en mettant en contestation ses prétentions exclusives à la vérité, en montrant ses limites et en comblant ses lacunes par la construction et l’exploration non seulement de mondes où le surnaturel/spirituel secoue son autorité par des renversements du pour au contre, mais encore de mondes où ils peuvent coexister, se chevaucher et, même, se renforcer.

LE SURNATUREL ADAPTÉ ET RENDU COMPATIBLE AVEC LA MODERNITÉ

Tout en reconnaissant avec Lynn Schofield Clark que les Américains vivent “[in] a world that is widely open to stories that go well beyond what Enlightenment science would allow,” il faut néanmoins s’attendre à ce que la modernité mette sa marque sur l’idée et sur les représentations d’un monde surnaturel⁷⁷. À ce propos, Handley souligne à juste titre l’élasticité de l’idée d’un monde

⁷⁵Robert Wuthnow, *All in Sync*, 77.

⁷⁶Comme le dit Robert Wuthnow, “The fact that multiple kinds of input have gained legitimacy in the religious realms means that people increasingly pick and choose what they personally find most valuable. They choose not only from different denominations or theological perspectives, but also from different ways of knowing (...).” *All in Sync*, 246.

⁷⁷Lynn Schofield Clark, “Religion, Twice Removed: Exploring the Role of Media in Religious Understandings among ‘Secular’ Young People,” *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*, N. T. Ammerman, ed., New York: Oxford University Press, 2007, 73.

surnaturel qui a su s'adapter aux contours d'un environnement en rapide évolution culturelle⁷⁸. Nous en tenons d'ailleurs déjà une preuve ! Comme le notent Richard W. Santana et Gregory Erickson, la curiosité et/ou la croyance contemporaine envers les esprits et les démons “reflects its modernity through its concern with constructing proofs and verification.”⁷⁹ Quoique de nombreux Américains attachent de l'importance aux preuves expérimentales ainsi qu'aux explications scientifiques et psychologiques, il ne découle pas automatiquement que ces “faits” soient le commencement de la fin pour ce qui est de l'intérêt et/ou la croyance à l'égard du surnaturel. Par contre, il ne fait aucun doute que le surnaturel et ses succédanés subissent des mutations et des fluctuations, surtout lorsqu'ils s'adaptent volontiers à la modernité et, plus spécifiquement, à la science et à la technologie.

Bien qu'on suppose habituellement que la science et la technologie soient synonymes du rationnel et du naturel, elles peuvent ouvrir des espaces conceptuels et matériels qui laissent une place au surnaturel/spirituel. Au premier chef dans les films récents qui mobilisent la forme fascinée du surnaturel se trouve une conception des esprits qui s'ajuste au savoir moderne en les transformant en énergies. En l'occurrence, ils deviennent des “psychic imprints on the atmosphere, residual energy forces left behind by those who died while in a violent emotional state.”⁸⁰ Ainsi donc, l'existence des esprits peut être comprise de façons plus scientifique et psychologique !⁸¹ Pour illustrer,

⁷⁸Voir Sasha Handley, *Visions of an Unseen World*, 210.

⁷⁹R. W. Santana & G. Erickson, *Religion and Popular Culture*, Jefferson: McFarland & Company, 2008, 159.

⁸⁰Owen Davies, *The Haunted*, 245.

⁸¹Il est à noter que ces conceptions modernisées ne surviennent pas toujours en dehors des encadrements institutionnels religieux. De manière pertinente, l'Église anglicane, qui admet de nos jours officiellement l'existence des esprits et des démons, en a adopté quelques-unes dans son ministère de délivrance. Par exemple, ceux et celles qui y participent acceptent communément l'idée selon laquelle “poltergeist activity is caused by the energy generated by an emotionally upset member of the household who is experiencing the activity.” Neal Milner, “Giving the Devil His Due Process:

repreons les dires de Geoffrey Hunt (F. Whitaker), un conseiller en parapsychologie, dans *The Marsh* :

If you can accept that the soul or the essence of someone is energy, then, in the case of a severe trauma, some of that energy can be torn from the body. And it leaves an imprint, an impression that just replays over and over and over again, like a videotape.

Plus encore qu'un usage de la technologie en tant que métaphore pour décrire les phénomènes surnaturels/spirituels (à la manière de la vidéocassette de Geoffrey Hunt), le cinéma d'horreur contemporain entretient en fait l'idée selon laquelle la technologie ouvre des espaces matériels aux êtres et aux pouvoirs surnaturels/spirituels.

Que les esprits procèdent de l'ordre surnaturel ou de l'ordre naturel, il est digne de considération qu'ils ont en commun la capacité d'intervenir avec détermination dans le monde humain et la manie de le faire par l'intermédiaire de la technologie. À titre d'exemple, tournons-nous vers le médium Murase (K. Yamamoto) dans *Shutter* (M. Ochiai, 2008) alors qu'il explique pourquoi et comment nos appareils photographiques parviennent à capturer des esprits sur film : "We are spirit. (...) The spirit is energy. When the body dies, the flesh rots. The spirit leaves, but the energy remains. Light is energy. The camera catches light. That's how this works." De plus : il nous faut signaler à quel point la technologie sert à l'heure actuelle dans les films d'horreur non seulement comme dispositif qui peut fournir des preuves à l'appui des êtres d'outre-tombe, mais aussi comme véhicule qui leur assure des points de communication et points de passage dans ce monde. Que la

Exorcism in the Church of England," *Journal of Contemporary Religion*, Vol. 15, No. 2, 2000, 261. En dépit du fait que l'Église anglicane adopte une telle conception modernisée des esprits frappeurs, Milner précise qu'elle ne nie pas qu'un événement paranormal a eu lieu : "Combining paranormal, spiritual, and therapeutic language, the instructions assert that the denial of one's feelings is often at the root of poltergeist experiences. These denials are strong enough to produce 'energy,' in the paranormal sense, sufficient to move objects. The important thing to do in such cases is to get the person to 'own' his/her feelings and to express them, so that s/he can understand that the psychopathologies (...) are responsible for this. It is important to understand that the way this is framed does not deny the existence of the poltergeist. A paranormal event takes place, but can be dealt with through forms of therapy." *Ibidem*, 262. De la sorte, l'accent est avant tout mis sur la compatibilité et la complémentarité entre les différentes épistémologies, explications et méthodes.

technologie puisse devenir de point en point, comme le dit Cherry, “an actual conduit for a supernatural entity” n’est-il pas le gage du vif succès de l’acclimatement du surnaturel à l’environnement moderne ?⁸²

S’il est en soi intéressant de suivre le cours des mutations que subit le surnaturel/spirituel dans son nouveau milieu, il faut également suivre de près ses louvoiements et ses fluctuations. Même si la forme fascinée du surnaturel peut trouver chaussure à son pied dans le monde moderne, elle n’est pas exempte d’hésitations et de revirements comme le démontre fort bien *The Skeleton Key* (I. Softley, 2005). Dans ce film, Caroline Ellis (K. Hudson) est initiée au pouvoir du croire de manière inouïe lorsqu’elle trouve un emploi en tant que dispensatrice de soins gériatriques chez Violet et Ben Devereaux (G. Rowlands, J. Hurt), qui habitent dans les bayous de la Louisiane, par l’entremise de Luke Marshall (P. Sarsgaard), leur avocat en droit immobilier.

En vue d’approfondir la question du pouvoir du croire, c’est comme si le film explorait un éventail de probabilités qui découle de l’idée avancée par William James selon laquelle “Faith that ‘worked’ was true; given the ‘will to believe,’ it would work.”⁸³ Il va sans dire que cette idée est

⁸²Brigid Cherry, *Horror*, 195. Dans *Hearing Things*, Leigh Eric Schmidt rappelle judicieusement que la conversion de nouvelles technologies en véhicules de présences surnaturelles/spirituelles ne date pas d’hier. Cambridge: Harvard University Press, 2000, 239-245. De même, Barry Curtis affirme que : “Ghosts, and the ways in which they trouble categories and shape themselves in confrontations, have always been implicated in the use of media, from the ectoplasmic traces on photographic plates to the taps and static that have been the secret sharers of familiar telecommunications.” *Dark Places*, 122. Or, depuis ses débuts, le cinéma d’horreur prend la plupart du temps pour acquis que les êtres surnaturels/spirituels peuvent interférer avec toute la gamme des technologies modernes, incluant l’électricité, les appareils électriques comme les réveils matins (*1408*), les radios (*White Noise*) et les téléviseurs (*Poltergeist*, T. Hooper, 1982), les téléphones (*The Mothman Prophecies*), les téléphones cellulaires (*One Missed Call*), les vidéocassettes (*The Ring*, G. Verbinski, 2002), les ordinateurs (*What Lies Beneath*), l’Internet (*Pulse*), les voitures (*The Amytville Horror*, S. Rosenberg, 1979) et, même, avec un vaisseau spatial à la pointe de la technologie aux confins de l’espace (*Event Horizon*, P. W. S. Anderson, 1997). Si vous avez envie d’un vrai de vrai “scientific ghost movie” (pour emprunter le terme de son acteur principal, à savoir Y. Egushi), voyez *Silk* (S. Chao-Pin, 2006, Taïwan).

⁸³Nous employons ici la tournure de phrase de Sydney E. Alstrom, *A Religious History of the American People*, New Haven: Yale University Press, (1972) 2004, 905.

importante dans les formes actuelles de religion et de spiritualité, incluant la religion métaphysique⁸⁴. Toutefois, *The Skeleton Key* nous transporte dans un monde où le pouvoir du croire existe aux côtés de forces surnaturelles et magiques bien réelles qui peuvent en tirer avantage au détriment des autres. Comme le résumé à l'endos de la pochette du DVD le laisse prévoir, "if she dares to believe in what she discovers, everything she fears will become real !" En définitive, Caroline apprendra trop tard que croire aux esprits et à la magie a la capacité de les rendre à la fois effectifs et redoutables.

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout l'attitude de quelques personnages à l'égard de telles choses. Premièrement, il est notable que l'héroïne détient expressément d'entrée de jeu une attitude ouverte envers la religion et la spiritualité. Seulement, Caroline s'impose des limites de sorte que ses croyances ne s'étendent pas aux êtres et aux pouvoirs surnaturels et magiques comme des choses qui existent à l'extérieur de la psyché⁸⁵. Par exemple, elle a de la peine à croire l'histoire de fantôme que lui raconte Violet selon laquelle deux esprits malins hantent sa maison et sont responsables de l'attaque d'apoplexie qui a rendu son mari infirme. C'est d'ailleurs pourquoi Violet ne tolère aucun miroir dans sa maison : elle veut vivre sans croiser à tout bout de champ leur reflet dans la glace. En donnant un bain à Ben, Caroline lui dit qu'il est pourvu d'une épouse joliment superstitieuse. Comme pour tester si Ben partage le sentiment de son épouse, elle met un poudrier devant ses yeux. D'après sa mauvaise réaction, elle réalise sur-le-champ qu'il voit aussi des ombres dans les miroirs.

⁸⁴D'après Wade Clark Roof, 98% des personnes qui participent à la sous-culture métaphysique pensent que : "If one believes in oneself, there is almost no limit to what one can do." *Spiritual Marketplace*, 207.

⁸⁵Assez tôt, Caroline dit à Violet, qui veut savoir si elle est une personne religieuse, qu'elle tente de garder un esprit ouvert au sujet de la religion et de la spiritualité. À titre anecdotique, notons qu'à la différence de Caroline, l'actrice qui l'interprète, Kate Hudson, est tout à fait fascinée par le monde des esprits. Dans un interview, Hudson affirme avec enthousiasme que : "See, I'm really into this whole (...) spirit world and conjuring spirits. I am so into that." Voir *Kate Hudson's Spooky Ghost Story* et *Behind the Locked Door* sur le DVD de *The Skeleton Key*.

Deuxièmement, Caroline se rend compte que le hoodoo a une grande influence sur les gens de son nouveau coin de pays. C'est Jill, son ex-colocataire, qui lui explique que le hoodoo est une tradition magique originaire de la Nouvelle-Orléans qui se compose d'éléments africains, européens et amérindiens. Selon Jill, "Hoodoo is pretty harmless (...). Well, it's psychological, like a lot of that stuff. It can't hurt you if you don't believe." Pourtant, Jill se montre peu après sous son vrai jour. Sur l'insistance de Caroline, Jill lui fait montrer l'emplacement du commerce secret où sa tante fait ses provisions pour pratiquer le hoodoo. Quand Jill refuse d'y mettre le pied, Caroline est étonnée :

Caroline: "I thought you don't believe in this stuff."

Jill: "I don't. But I'm not just going to mess around with it. So, you wanna go in, go ahead."

Jusqu'au dénouement, Caroline tient ferme à l'idée de Jill selon laquelle les croyants sont les seules personnes à qui le hoodoo peut faire du tort. Par contre, Caroline n'éprouve pas les mêmes réticences à s'aventurer dans le monde des pratiques du hoodoo et, de ce fait, à se jeter dans la gueule du loup.

Finalement, Caroline estime qu'il est possible de tourner le pouvoir du croire aux esprits et à la magie à son avantage ainsi qu'à celui de Ben. Il importe peu que les esprits et la magie sont réels ou qu'ils ne le sont pas. Comme elle le dit à Luke, "It doesn't matter if it's not real. It's real to them." Pour remédier aux maux de son patient, qui y croit dur comme fer, Caroline est même prête à accomplir un rituel hoodoo. À l'entendre, il s'agit purement et simplement d'une sorte de traitement psychosomatique étant donné que "much of a patient's recovery depends on his believing he can." Alors qu'elle fait ses propres provisions, elle rencontre Maman Cynthia à qui elle présente de façons à la fois plus détaillée et plus hésitante sa spéculation sur le pouvoir du croire :

Caroline: "It's like hypnotism, right? Suggestion? And when this stuff works, it's because someone believes it works? And if you thought, you know, magic made you sick you might believe in a magic cure, right? Even though it's all in your head?"

Cynthia: "Somebody's been working roots on you."

Tout compte fait, Caroline ne prend pas au sérieux la repartie de Cynthia, qui, par ailleurs, dénoue l'intrigue en signalant le complot machiné contre Caroline par les esprits de Papa Justify et Maman Cécile. Non seulement sont-ils réels, mais ils sont également dangereux.

Pour savoir à quoi s'en tenir, nous pouvons dire que Justify et Cécile sont des maîtres inégalés du hoodoo qui ont réussi à échapper (bien qu'à moitié!) au sort lamentable auquel leur détenteur, Robertson Thorpe, les avait condamnés au début du vingtième siècle, à savoir un lynchage. À l'aide du plus puissant rituel du hoodoo, c'est-à-dire celui du sacrifice de la protection suprême, Justify et Cécile ont échangé leurs esprits d'abord avec ceux des enfants Thorpe (juste avant la scène de lynchage), puis, avec ceux des Devereaux (au début des années soixante) et, enfin, avec ceux de Luke et de Caroline⁸⁶. Pour ce faire, un ingrédient final est néanmoins indispensable. Comme le dit l'esprit de Cécile via Violet avant d'accomplir les derniers gestes du troc sacrificiel dont il s'agit, "We've been waiting for you Caroline. Waiting for you to believe. It doesn't work if you don't believe." De cette manière, *The Skeleton Key* attribue au croire un pouvoir d'amplification qui entraîne un gain en puissance substantiel pour les entités qui relèvent de l'ordre surnaturel/spirituel.

Bref, depuis que Caroline a mis le pied chez les Devereaux, tous les mystères qu'elle a découverts et qui l'ont tourmentée n'étaient que des pièges adroits que les esprits incarnés dans les

⁸⁶Vers 1920, la maison des Devereaux appartenait à Robertson Thorpe, un banquier à la fois très riche et très méchant. Ce dernier ne savait pas que Justify et Cécile étaient connus comme des maîtres accomplis du hoodoo à travers les bayous. À ses yeux, ils n'étaient que des servants qu'il pouvait maltraiter comme il le voulait. Pendant une soirée, Robertson, son épouse et d'autres invités trouvent les enfants, Martin et Grace Thorpe, dans une pièce à l'arrière de l'attique, en plein milieu d'une performance rituelle. Enragés que des servants ont osé apprendre de telles choses aux enfants, Justify et Cécile sont lynchés cruellement sous les acclamations de la foule et sans aucune arrestation subséquente. À propos de cette dimension plus large du film, le scénariste, Ehren Kruger, dit que : "[A]ll ghost stories really are about a crime in the past that is unavenged or deserves retribution. And (...) it's interesting to juxtapose a small specific crime with the notion of crimes that have been committed in the formation of a culture or a country." *Ibidem*. En effet, il est utile pour un moment de comparer les crimes plus larges, représentés par la séquence horrifique du lynchage des corps de Justify et de Cécile par des gens en pouvoir, et les crimes plus spécifiques des revenants, représentés par la prise en otage perpétuel de six victimes. Tout bien considéré, il est presque impossible de ne pas sympathiser avec Justify et Cécile, quand bien même qu'ils sont malintentionnés et qu'ils n'ont aucune pitié sur leurs victimes, y compris l'héroïne.

corps de Violet et Luke ont tendus pour ébranler ses certitudes jusqu'à ce qu'elle ose croire à la réalité des esprits et de la magie et jusqu'à ce qu'elle ose recourir au hoodoo pour se protéger elle-même. Comme le dit l'adage "tel est pris qui croyait prendre", ainsi finit le film. D'une part, cette fin atteste qu'il s'agit, après tout, d'un film d'horreur de sorte que *The Skeleton Key* vise moins à rassurer qu'à provoquer un état d'incertitude et d'inquiétude en soulevant des questions sur les pré-supposés et les lieux communs⁸⁷. D'autre part, il est notable que, pour y parvenir, il met sous tension et fait tomber la frontière entre l'extérieur et l'intérieur qui se reproduit quand le surnaturel est adapté et rendu compatible avec la modernité dans diverses formes actuelles de religion et de spiritualité.

En somme, *The Skeleton Key* donne à voir un monde fascinant et angoissant où les êtres et les pouvoirs surnaturels et magiques existent qu'on y croie ou non, mais où ils gagnent en efficacité, pour le meilleur ou pour le pire, dès qu'on y ajoute foi. Dans une certaine mesure, ce film emprunte les voies conciliatoires du surnaturel fascinant en montrant que le pouvoir du croire et l'idée d'un monde surnaturel peuvent coexister, se chevaucher et, même, s'harmoniser. Comme l'a dit Violet, alias Maman Cécile, à Caroline : "Maybe all houses have spirits but we just don't see them until we believe we can." En effet, nous n'avons pas besoin de chercher loin dans la forme fascinée du surnaturel pour apercevoir d'autres exemples de cette propension à lancer un pont entre ces deux manières de croire et de connaître ainsi qu'entre les deux rives de la dichotomie de l'intérieur et de l'extérieur en joignant le pouvoir du croire avec l'idée d'un monde surnaturel. Dans *L'orphelinat* (J. A. Bayona, 2007, Espagne et Mexique), la médium Aurora n'affirme-t-elle pas que : "Seeing is not believing. It's the other way around. Believe, and you will see" ? On ne saurait pas non plus oublier la leçon que donne la soeur Madeline à Joe dans *Dragonfly* selon laquelle "It's belief that gets us there."

⁸⁷Voir Sue Short, *Misfit Sisters*, 35, 7.

Cependant, *The Skeleton Key* construit et explore à la fin un monde angoissant. Le pouvoir du croire et, par suite, le surnaturel fascinant y figurent de manière ultime comme quelque chose d'ambiguë et d'inquiétant vu qu'ils peuvent faire autant de bien que de mal, et vu qu'il existe des entités par-delà et en-deçà du monde qui en savent toujours plus sur les bienfaits et les méfaits du croire. Comme c'est d'ordinaire dans les films d'horreur récents, la nouvelle croyance spirituelle/métaphysique à l'égard des forces intérieures n'arrive pas à tout à fait éclipser la croyance à l'égard des entités et des forces extérieures. Ici, la première est confrontée à la seconde de manière à ce que la croyance envers le surnaturel que Caroline croyait avoir surmontée ou, pour mieux dire, avoir mise à jour avec une ouverture aux nouvelles idées spirituelles/métaphysiques gagne la partie.

On dit proverbialement que l'exception confirme la règle. Hormis Caroline qui ne s'en tire pas facilement, toujours est-il que la plupart des protagonistes qui empruntent, de gré ou de force, les voies conciliatoires du surnaturel fascinant (tels que Joe, Claire, Michael, Cole, Bella, Megan et Miranda) en ressortent avec des clefs transformatrices et libératrices qui les aident à vivre une vie chargée de sens et revitalisée par un esprit ouvert aux possibilités du surnaturel/spirituel. À dire vérité, *The Skeleton Key* confirme la règle selon laquelle le surnaturel fascinant est une forme ambiguë – avec une place et une portée considérables dans le cinéma d'horreur et dans le terrain religieux et culturel actuels – qui se caractérise par son potentiel de faire peur, mais aussi de rassurer; par sa pourvoyance d'idées, d'expériences et de pouvoirs hors pair ; par son écho et par sa mobilisation du climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire qui se traduit en partie dans une ouverture aux possibilités du surnaturel ; et, enfin, par son acclimatation souvent assurée, mais, parfois, oscillante aux contours changeants du monde moderne.

Pour conclure, que ce soit théologiquement, spirituellement, scientifiquement, psychologiquement, technologiquement *et tout le reste*, comme le dit Eric, un jeune américain interviewé par Schofield Clark, il est clair au demeurant que l'idée d'un monde surnaturel est encore possible et toujours fascinante aujourd'hui, bien qu'elle le soit de manières différentes du passé⁸⁸. Voici alors venu le temps de réclamer le dû de la curiosité et/ou la croyance fascinée à son égard qui se manifeste actuellement à l'évidence dans le cinéma d'horreur, dans le milieu religieux et culturel et, enfin et surtout, dans leurs espaces de terre commune. Or donc, soyez fasciné, car il est fort possible que l'être humain et le monde transcendent une existence simplement matérielle, mais soyez prudent car il existe assurément des choses, par-dedans et par-dehors, qui dépassent l'entendement.

⁸⁸Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, New York: Oxford University Press, 2003, 211.

PARTIE IV : LE CADRE SOCIOLOGIQUE

CHAPITRE 7 :

Les répercussions et les enjeux sociaux et culturels de la récupération ludique de l'horreur surnaturelle au cinéma et dans la culture populaire

- “Nothing is just *just*.” -Edward J. Ingebretson, *Maps of Heaven, Maps of Hell* (1996)

Dans ce dernier chapitre, nous tentons de jauger les répercussions et les enjeux sociaux et culturels de la récupération ludique de l'horreur surnaturelle à l'heure actuelle aux États-Unis. De façon nette, Edward J. Ingebretson résume ce qui nous importe ici lorsqu'il demande : “In a society where religious discourse is both fundamental to self-identity *and* routinely converted (...) to ‘consumer pleasures,’ what will be the effects?”¹ En effet, dans la société américaine où le surnaturel et le religieux sont partie prenante de l'identité de maints gens et groupes *et* sont tournés avec entrain en frissons plaisants, effrayants et fascinants, quelles en sont les répercussions ? De même que le cinéma d'horreur surnaturelle traverse les diverses couches sociales et communautés culturelles et religieuses de l'Amérique², de même il est l'objet d'une panoplie de lectures, d'appropriations, de controverses et de conflits. En examinant de plus près quelques cas d'appropriations et d'objections par lesquelles le surnaturel s'introduit dans les vies des gens et des groupes, il devient apparent qu'une dynamique sociale et culturelle émerge des interactions continuelles et tendues entre les pôles ludique, angoissé et fasciné de l'imaginaire du surnaturel. Nous proposons que cette dynamique est un facteur de galvanisation dont il faut tenir compte dans toute explication du phénomène de la fascination contemporaine envers le surnaturel. Autant dire dès à présent que ce n'est pas pour rien que le surnaturel a pu prendre toute l'envergure qu'il a connue au fil des quinze dernières années.

¹Edward J. Ingebretson, *Maps of Heaven, Maps of Hell*, Armonk: M. E. Sharpe, 1996, 194.

²Voir Martine Roberge, *L'art de faire peur*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004, 8.

LE SPECTACLE DE L'HORREUR SURNATURELLE EN TERRAIN SOCIOLOGIQUE

Commençons d'abord par un préambule indispensable sur une première constante dans les études en média. Les films sont souvent polysémiques, c'est-à-dire qu'ils sont ouverts et sujets à une pluralité de lectures et qu'ils contiennent parfois des sens contradictoires³. Comme l'expliquent Peter Horsefield, Mary E. Hess et Adán M. Medrano, dans cette optique, qui s'inscrit plus largement dans le récent tournant culturel des sciences humaines, "meaning is seen as a joint enterprise: a negotiated outcome that comes about through an interaction of the person generating the text, the text itself, the person engaging with the text, and the contextual circumstances in which these occur."⁴ Il s'ensuit que les films d'horreur surnaturelle sont avant tout et après tout des zones de négociation.

Cette approche culturelle nous semble féconde pour tenter de comprendre ensemble les trois pôles de l'imaginaire du surnaturel ainsi que leurs conséquences variées dans la société, la culture et la religion américaines. D'entrée de jeu, posons comme acquis, à l'instar de Robert Muchembled, que le surnaturel tel qu'il se présente dans les cultures cinématographique et populaire a "des impacts très différents selon l'âge, le sexe, l'appartenance sociale, les styles de vie, plus encore en fonction

³Carrol L. Fry illustre bien ces notions en évoquant deux films à propos de la Wicca, soit *The Wicker Man* (R. Hardy, 1975) et *Season of the Witch* (G. A. Romero, 1973) : "Each film adapts Wicca as a frame, and each has inspired positive responses from Pagan audiences. But each film also supports a negative view of the Craft from viewers disposed to see it in that way. (...) [T]he directors have stated that they intended their films to be a warning about the dangers of the occult. (...) [T]he cautionary tale theme and ambivalence toward the occult are built into most occult films. That ambivalence suggests the filmmakers' recognition that the film will inspire different responses from different communities of viewers. (...) [They], however, offer excellent examples of films that support not only interpretations that depend on what the viewer brings to the film but interpretations that point to issues of conflict in our society; and the viewers' response is influenced by their position on these conflicts." *Cinema of the Occult*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, 178.

⁴Peter Horsefield *et al.*, "Part I: The Cultural Perspective," *Belief in Media*, P. Horsefield *et al.*, eds., Aldershot: Ashgate, 2004, 4. Comme le formule Birgit Meyer, il ne faut pas confondre le message intentionné et l'impact qu'un film peut avoir sur les audiences. Voir "Ghanaian Popular Cinema & the Magic In & Of Film," *Magic & Modernity*, B. Meyer & P. Pels, eds., Stanford: Stanford University Press, 2003, 210-211. À ce sujet, Colleen McDannell livre une opinion balancée : "just as we should not privilege the interpretations of the director, we should also take the audience's responses as only one way of revealing the meanings and ideas of movies." "Why the Movies? Why Religion?", *Catholics in the Movies*, C. McDannell, ed., New York: Oxford University Press, 2008, 7.

de l'ensemble des influences culturelles subies au cours de l'existence par chaque individu considéré."⁵ Puis, convenons à la manière de bien des experts en religion et culture populaire, tels que Leonard Norman Primiano et Richard W. Santana, qu'il s'agit définitivement d'un espace où les spectateurs peuvent non seulement accéder à des sources clefs d'information, mais où ils peuvent aussi négocier et former leurs propres pensées, croyances ou doutes à l'égard du surnaturel en dehors des structures traditionnelles et institutionnelles de la religion⁶. Avouons enfin qu'il existe des strates très différentes de la croyance⁷ et que la consommation du surnaturel dans les arts et les médias peut se faire à divers niveaux, y compris ceux du ludique, du culturel et du spirituel.

Quoiqu'ils soient disposés à reconnaître les notions de pluralité de sens et de lectures, les critiques cinématographiques ne s'attardent généralement pas sur le fait que les films d'horreur surnaturelle sont par conséquent sujets à une abondance d'usages distincts dans le cadre du vécu des individus et des groupes. Ces derniers limitent principalement leur interprétation au cadre du texte filmique et s'arrêtent avant de considérer la lecture et l'appropriation des films par les spectateurs⁸.

⁵Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris: Seuil, 2000, 362-363.

⁶Voir Leonard Norman Primiano, "Oprah, Phil, Geraldo, Barbara, & Things That Go Bump in the Night: Negotiating the Supernatural on American Television," *Gods in the Details: American Religion in Popular Culture*, E. M. Mazur & K. McCarthy, eds., New York: Routledge, 2001, 47-63 et Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008, 119. Comme le précise davantage Charles H. Lippy, le spectateur "is able to absorb whatever is presented and accept, reject, or combine that with views and beliefs already held." *Being Religious, American Style*, Westport: Greenwood Press, 1994, 182. Semblablement, Lynn Schofield Clark a accordé de l'attention aux différentes façons dont les Américains et, spécialement, les jeunes s'identifient aux et s'approprient les histoires et les représentations médiatisées du surnaturel. Plus spécifiquement, elle examine comment ils "incorporate, dismiss, play with, reject, and wonder about what they see in the media." *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, & the Supernatural*, New York: Oxford University Press, 2003, vii.

⁷Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 300 et Christopher H. Partridge & Eric Christianson, "Introduction," *The Lure of the Dark Side: Satan and Western Demonology in Popular Culture*, C. H. Partridge & E. Christianson, eds., London: Equinox, 2009, 12.

⁸Citons en illustration les limites établies par Laurent Guido dans un recueil sur le cinéma d'horreur : "Seules les relations sociales imaginaires, constituées en tant que telles par les textes filmiques, seront par conséquent abordées dans notre recueil. On n'émettra pas ici de jugements sur les comportements des spectateurs, c'est-à-dire leur lecture et

Par contre, nous pensons que le phénomène en question appelle la prise en compte de sa dimension sociologique car, comme le dit Jean Duvignaud à propos du théâtre, “Only the concordance of a multiplicity of admiring individuals can give the imaginary situation credibility by bestowing on it what it lacks and making it something endowed with actual meaning.”⁹ Il ajoute que c’est le cas :

whether the audience recognizes itself in what is going on, whether it perceives its own conflicts therein, whether it feels concerned in it, whether it finds something complementary to its own identity, or (...) whether (...) it is, as Nietzsche puts it, testing out its existence in terms of play¹⁰.

Or donc, étant donné l’investissement du public contemporain dans le spectacle de l’horreur surnaturelle, faut-il être vraiment surpris que d’aucuns se reconnaissent, se sentent concernés, s’identifient ou expérimentent avec elle par-delà les quatre coins de l’écran cinématographique ?

Tout ce qu’on peut dire est que l’investissement des audiences dans le spectacle de l’horreur surnaturelle empiète plus de fois qu’on ne le pense sur la croyance et sur le comportement. Ce qui étonne ceux et celles qui adhèrent à l’idée du jeu de désenchantement selon laquelle le surnaturel s’est transposé des cadres de la religion et de la croyance à un cadre ludique qui lui donne un sens, une valeur et une fonction qui relèvent largement de l’ordre de l’imaginaire. Contre toute attente, les récits et les figures du surnaturel s’étendent souvent au-delà des limites spatiale et temporelle de l’écran cinématographique ainsi qu’au-delà de la frontière invisible et intrinsèque aux oeuvres fictives qui les marque comme expressions imaginaires. Au lieu de rester piégés dans des mondes clos, séparés et distancés de la religion, de la croyance et de la réalité quotidienne, les êtres et les pouvoirs

leur appropriation des films, au-delà des mécanismes inscrits dans les structures mêmes des productions cinématographiques.” “Entre ‘cauchemar’ et ‘paranoïa’”, *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, L. Guido, dir., Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 21.

⁹Jean Duvignaud, “The Theatre in Society: Society in the Theatre,” *Sociology of Literature and Drama*, E. & T. Burns, eds., Baltimore: Penguin Books Ltd., 1973, 90.

¹⁰Jean Duvignaud, “The Theatre in Society: Society in the Theatre,” 90.

suraturels sortent assidûment des grands et des petits écrans pour s'infiltrer de milles manières et pour s'activer de mille feux dans les pensées, les croyances et les vies des individus et des groupes.

Il est intéressant d'examiner comment le surnaturel arrive à éluder les frontières et les prescriptions dont il fait l'objet en vertu de son insertion dans le cadre ludique. Pour faire le point, évoquons le travail intitulé *Du Surnaturel* de Bertrand Bergeron, qui se veut partisan de l'idée du jeu de désenchantement avec le surnaturel. D'après ce dernier, le surnaturel qui se réactualise de nos jours dans les cultures cinématographique et populaire est accrédité de surcroît comme fiction. Nonobstant son pouvoir continu d'enchantement, il n'est ni un objet de croyance ni un révélateur de foi vécue :

il n'est pas cru au sens où il ne donne pas lieu à des pratiques culturelles publiques ni privées – sauf dans des cas d'exception –, et sert de grenier où vont se ranger les croyances venues de tous les horizons dans un sommeil où iront les redécouvrir ceux qui en auront besoin pour leur usage propre. Cabinet des curiosités ou réservoir d'images commode dans lesquels puiseront abondamment les divers genres narratifs¹¹.

Pour lui, il est en fait question d'un surnaturel facile qui ne participe pas de la réalité coutumière dans laquelle évoluent les auditeurs et les lecteurs et qui ne "remet en cause ni les valeurs ni le système de croyance de personne"¹². En admettant qu'il n'est pas en règle générale révélateur d'une "foi vécue et transmise par une pratique culturelle"¹³, il est éloquent que Bergeron désigne les cas où le surnaturel issu de représentations imaginaires donne lieu à des pratiques culturelles – soit publiques, soit privées – comme des cas exceptionnels. Là où son point de vue pêche, c'est que, d'après nos observations et recherches, de telles pratiques ne sont ni extraordinaires ni étonnantes.

¹¹Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, Notre-Dame-des-Neiges: Éditions Trois-Pistoles, 2006, 173.

¹²Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, 211-212.

¹³Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, 171.

Dans sa circonspection à l'égard du surnaturel facile, Bergeron fait preuve d'une grande confiance aux frontières apparemment bien établies du cadre ludique. Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, il existe des paramètres qui conditionnent notre expérience du surnaturel représenté au cinéma et qui nous permettent de départager clairement le réel de l'imaginaire. Les récits qui s'abreuvent à la source du surnaturel, précise-t-il, "résultent d'un pacte narratif tacite mais conscient dont les clauses sont clairement établies et la finalité précisément définie : le temps d'une narration (...) les parties vont faire comme si. Comme si c'était vrai, alors rien ne l'est."¹⁴ Dans cette perspective, il serait hors de doute que de telles oeuvres fictives ont invariablement un sens, une valeur et une fonction de divertissement et qu'elles se feraient toujours et à jamais produire et accueillir sur le plan de l'imaginaire.

Toutefois, il faut nuancer cette affirmation. D'une part, comme nous croyons l'avoir démontré dans les chapitres précédents, le surnaturel tel qu'il se manifeste dans les cultures cinématographique et populaire et, plus spécifiquement, dans le cinéma d'horreur surnaturelle n'a pas en toute occasion ni la même forme ni la même fonction. D'autre part, la clef de cette affaire se trouve dans le point de consentement aux prescriptions de lecture et d'utilisation instituées par le cadre ludique. Ainsi donc, pensez et agissez comme il faut en étant toujours conscient du caractère ludique et imaginaire des films d'horreur. De pareilles prescriptions ne s'éluent peut-être pas facilement, mais il n'en reste pas moins qu'elles sont le résultat d'un pacte. Quand bien même le cinéma d'horreur surnaturelle disposerait-il d'une frontière qui, comme l'exprime Jean-Marie Schaeffer, met en place un "frein" empêchant les représentations fictives de contaminer nos

¹⁴Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, 212.

“représentations cognitives contrôlant nos interactions directes avec la réalité”¹⁵, le pilotage du dispositif de freinage est assuré par les auditeurs et les lecteurs. Tandis que les oeuvres fictives prescrivent que l’on consente temporairement à l’illusion du “comme si c’était vrai” et à mettre entre parenthèses leur portée référentielle, toujours est-il que c’est une parenthèse qui s’ouvre et se clôt à la discrétion de chacun.

En vérité, sur le terrain sociologique, la maxime “les règles sont faites pour être enfreintes” est davantage représentative de la réalité et de la dynamique galvanisée par les jeux, les émois et les attrait divergents qu’entretiennent volontiers nos contemporains avec l’horreur surnaturelle. Comme le signale Kendall L. Walton, il faut, au fond, appréhender l’existence de deux espèces de jeux à faire semblant qui sont joués avec les arts de représentation, ceux autorisés et ceux non autorisés :

Games authorized for works of fiction (...) are not the only ones people play with them. Often we devise our own, or modify authorized ones (...). A game in which to caress a sculpture of a person is fictionally to caress a person is unauthorized for most traditional sculptures. (...) But these games could hardly be more easily grasped¹⁶.

S’il est vrai que les jeux autorisés que l’on joue avec le surnaturel dépeint dans les oeuvres fictives puissent aussi facilement glisser vers d’autres jeux non autorisés, peu s’en faut pour mieux saisir comment il peut glisser vers des usages non autorisés dans les cadres de la religion et de la croyance.

Une manière différente d’aborder le problème est de faire entrer en ligne de compte la vulnérabilité des cadres, à savoir de ces divers modes qui composent l’expérience de la vie sociale et culturelle. Comme le dit à juste titre Albert Piette, on se doit de “différencier entre la carte et le territoire” et de se rendre à l’évidence des glissements et des ruptures de cadres qui concourent à

¹⁵Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris: Éditions du Seuil, 1999, 174.

¹⁶Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard University Press, 1990, 52.

faire écrouler la distinction entre la fiction et la réalité¹⁷. Or, il y a rupture de cadres lorsqu'on prend littéralement ce qui se donne dans un cadre ludique. Pour illustrer, référons-nous à l'un des membres du groupe messianique et millénariste noir nommé la Nation Nuwaubian auquel Nikolas Schreck fait référence dans son essai sur la figure du Diable dans l'histoire du cinéma américain. En 1984, alors que le groupe était basé à New York, Al Imaam Isa Al Haadi al Mahdi proclama que :

In June 6, 1966, Satan gave birth to his son in the western hemisphere (...). We, the black and Latin populace, did not even know what was going on. The Devil has camouflaged these factual events in a series of movies, and has told you the truth without you even realizing it! The first movie that dealt with the birth of his son was *Rosemary's Baby* [R. Polanski, 1968]. On June 6, 1966 Satan was born in the flesh unto Rosemary in New York¹⁸.

Certes, on pourra objecter qu'il s'agit ici d'un cas d'exception. Toutefois, dirigeons notre regard à l'instant même sur un autre cas qui implique également la forme angoissée du surnaturel, mais qui est loin d'être en marge de la société américaine contemporaine.

Ainsi, il y a aussi rupture de cadres lorsqu'on refuse de considérer que ce n'est que du "simple" jeu. Au milieu d'une période marquée par une montée de préoccupations à l'égard du fléau du Satanisme en Amérique, l'archevêque John Cardinal O'Connor prononça en 1990 un sermon à la Cathédrale Saint-Patrick de New York dans lequel il affirma que la possession démoniaque "was an acutely real (if relatively rare) phenomenon" et dans lequel il suggéra que les Catholiques "could learn more about possession through the 'gruesomely realistic' depiction of it in William Peter Blatty's novel and film."¹⁹ Comme le fait astucieusement remarquer Michael W. Cuneo,

¹⁷Mentionnons qu'il emprunte la notion de cadrage à l'anthropologue Gregory Bateson et au sociologue Erving Goffman. Voir Albert Piette, *Le fait religieux: Une théorie de la religion ordinaire*, Paris: Economica, 2003, 33.

¹⁸Al Imaam Isa Al Haadi al Mahdi, *Leviathan: 666*, 1984, cité dans Nikolas Schreck, *The Satanic Screen: An Illustrated History of the Devil in Cinema, 1896-1999*, London: Creation Books, 2001, 137.

¹⁹L'archevêque John Cardinal O'Connor cité dans Michael W. Cuneo, *American Exorcism: Expelling Demons in the Land of Plenty*, New York: Doubleday, 2001, 60. Il va sans dire que ce sermon a fait éclat et a déclenché un véritable phénomène médiatique à l'époque: "What's more (...) the cardinal also told reporters after Mass that two

Here was the clincher: the most powerful Roman Catholic prelate in America defending the reality of demonic possession by invoking Hollywood's greatest melodrama on the subject. Is there anything more that needs to be said regarding the symbiotic connection between religion and popular culture in contemporary America? ²⁰

À proprement parler, la situation sur le terrain sociologique est alors franchement plus complexe que d'imaginer que c'est du "simple" jeu et que *Rosemary's Baby*, *The Exorcist* (W. Friedkin, 1973) et compagnie cohabitent dans un univers coupé de tout lien avec ceux de la religion et de la croyance.

Nous distinguons une différence prononcée entre les chercheurs qui s'inscrivent dans le premier grand axe d'interprétation et les chercheurs qui s'insèrent dans les deuxième et troisième grands axes d'interprétation. Tandis que les premiers insistent sur le fait que les éléments du surnaturel se sont transportés dans un espace ludique, fictif et esthétique duquel, comme le fait observé Sasha Handley "they would never escape"²¹, les seconds s'appesantissent sur les va-et-vient entre les domaines de l'art, de la fiction, de la religion et de la croyance. La plupart de ceux et celles qui émettent la thèse du jeu de désenchantement s'accordent au préalable pour dire que la modernité a contribué à la désagrégation du monopole de la religion et, par là, a permis au domaine artistique de prendre son autonomie. Après quoi, ils conviennent que l'art moderne implique des activités dont la production de sens est immanente ou auto-référentielle²².

officially approved exorcism had recently been carried out in the New York Archdiocese. (...) [He] couldn't have attracted more attention if he had announced the end of the world. For several weeks afterward the news media scrutinized his sermon from every imaginable angle, and cultural celebrities from almost every imaginable corner chimed in with their own specialized observations." *Ibidem*.

²⁰Michael W. Cuneo, *American Exorcism*, 60.

²¹Sasha Handley, *Visions of an Unseen World*, London: Pickering & Chatto, 2007, 146.

²²Voir Albert Piette, *Le fait religieux*, 95. À cet égard, Nicholas Paige affirme que le traitement sérieux dont bénéficie le surnaturel dans les romans gothiques et fantastiques des 18^e et 19^e siècles est le signe de l'autonomisation du domaine artistique puisque, dans ces derniers, le surnaturel est vidé de sa fonction référentielle : "The reader of the fantastic may well ask whether or not natural laws have ceased to apply *in the text*; we do not, however, need to ask that question about the real world, because we know that the novel, though it *seems* to be referring to the real world, does not in fact do so." "Permanent Re-Enchantments: On Some Literary Uses of the Supernatural from Early Empiricism to

Comme nous l'avons explicité dans notre première partie, à savoir celle sur le cadre historique, il s'agit d'un processus lent et inégal de fictionalisation par lequel le surnaturel se déplace des domaines de la religion et de la croyance – où il a pour fonction de décrire la réalité – vers des espaces fictifs mieux définis. Qui plus est, ces nouveaux espaces fictifs se sont en quelque sorte accaparés d'une frontière invisible et interne à l'époque des Lumières, qui a mis en vigueur la séparation entre le "fait" et la "fiction."²³ Comme l'avance Susan Stewart, lors de ce processus, le surnaturel est extirpé "from a context of function and placed within a context of self-referentiality."²⁴ Walter Kendrick déclare entre autres que, séparé de la religion, de la croyance et de la réalité quotidienne, "modern fright is a kind of connoisseurship, a deliberate indulgence that recognizes no aim beyond itself."²⁵ Pendant que le surnaturel cesse de se trouver prioritairement lié à l'explication du monde donnée par la religion, il devient, aux yeux de certains connaisseurs, purement et simplement une fabrication de discours, de mots et d'images, une activité de lecture ou d'écoute et un objet de consommation et de circulation²⁶.

Par contre, d'autres chercheurs ripostent que la production et la consommation culturelles du surnaturel ne peuvent plus être si étroitement comprises, c'est-à-dire comprises que par le prisme

Modern Aesthetics," *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*, J. Landy & M. Saler, eds. Stanford: Stanford University Press, 2009, 172.

²³Voir Sasha Handley, *Visions of an Unseen World*, 82.

²⁴Susan Stewart, "Notes on Distressed Genres," *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, New York: Oxford University Press, 1991, 74 cité dans Nicholas Paige, "Permanent Re-Enchantments," 167.

²⁵Walter Kendrick, *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*, New York: Grove Press, 1991, xxiii.

²⁶Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 247. Nous empruntons du reste cette série de termes à Jean-Jacques Courtine, "Le corps inhumain," *Histoire du Corps*, Tome 1, A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello, dir., Paris: Éditions du Seuil, 2005, 382.

des notions de l'art et de la fiction modernes comme sphères autonomes et auto-référentielles.²⁷ Il faut plutôt élargir la conception des contextes de production et de réception du surnaturel dans les oeuvres fictives pour deux raisons principales. En premier ressort, comme le dit bien Handley, les histoires et les figures du surnaturel, qu'elles soient vraies ou pas, ont préservé "important meanings above and beyond an empty aesthetic value."²⁸ En dernier ressort, comme nous le verrons plus en détail par la suite, l'idée du jeu de désenchantement ne colle pas complètement aux faits qui sont observables aujourd'hui sur le terrain social, culturel et religieux aux États-Unis.

Non seulement existe-il des liens, mais il s'opère aussi des glissements, des influences et des échanges mutuelles entre les univers artistique et fictif et les univers de la religion et de la croyance. À ce sujet, Muchembled fait d'abord valoir qu'au cours de la modernité, les croyances au Diable et au surnaturel ont largement émigré dans le domaine de fiction, mais qu'elles sont pourtant restées vives dans certains secteurs de la société et de la culture occidentale. Puis, il clarifie que :

Mais les deux voies se sont de plus en plus nettement différenciées, non sans échanges réciproques. Comme s'il devenait désormais possible d'opposer une sphère purement onirique, celle de la littérature et de l'art, à un univers de croyances lourdes susceptibles d'induire directement des attitudes et des comportements. En fait, les deux formations culturelles relèvent du domaine de l'imaginaire collectif, mais l'une se définit délibérément comme telle, alors que les défenseurs de l'autre prétendent que la croyance a efficacement prise sur le réel²⁹.

Outre le fait que Muchembled reconnaît des points de rupture entre les mondes d'hier et

²⁷Signalons que ces modèles ont été mis au net par Tzvetan Todorov et, subséquemment, mis en pratique par plusieurs spécialistes en études littéraires et en études cinématographiques. Tel est le point tenu sur lequel se concentre la critique de Bliss Cua Lim : "For Todorov, literature has achieved an absolute autonomy; words no longer refer to an 'external reality,' and writing is only about writing. An extreme textual self-enclosure envelops two key areas in his study of the fantastic: the implicit reader immanent to the text and a supernatural that for Todorov exists only in language." *Translating Time*, Durham & London: Duke University Press, 2009, 104. Voir aussi, 148. À ce titre, l'inconvénient que présente ces notions est notamment que le surnaturel excède toujours les confins de la page ou de l'écran.

²⁸Sasha Handley, *Visions of an Unseen World*, 207.

²⁹Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 242-243.

d'aujourd'hui et de distance entre la fiction et la réalité, il appert qu'il est enclin à accepter des points de continuité et d'échanges entre eux.

Dans un nombre de travaux récents, d'autres chercheurs en religion et cinéma ainsi qu'en religion et culture populaire vont encore plus loin en prenant pour acquis et pour point de départ qu'il se trouve des impacts mutuels à foison et à jet continu entre les univers artistique et fictif et les univers de la religion et de la croyance. À cet égard, on peut se tourner vers Richard W. Santana et Gregory Erickson qui n'hésitent pas à affirmer que la culture populaire, en y comprenant les films d'horreur surnaturelle, reflète, modifie et sert d'intermédiaire pour transmettre les systèmes de croyance de la société dans son ensemble.³⁰ Par ailleurs, dans leur opinion, "to try to trace a single line of influence is to be blind to all sides of this complex relationship."³¹ Comme ils le spécifient avec juste raison, cette relation complexe reflète en particulier les changements intervenus dans la société, la culture et la religion américaines depuis la deuxième moitié du 20^e siècle, parmi lesquels il nous semble permis, pour notre part, d'inclure la ténacité, voire l'intensification, d'une forme angoissée du surnaturel et l'émergence d'une nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel³².

Pour en finir avec cette première section et pour donner un avant-goût de celle à venir, prenons en considération un exemple spécifique qui montre comment les êtres et les pouvoirs surnaturels sortent des grands et des petits écrans pour s'infiltrer et pour s'activer dans les vies des individus et des groupes. Dans un court traité sur la religion et le cinéma, S. Brent Plate a récemment proposé qu'il serait préférable de concevoir la frontière entre le monde projeté sur l'écran et le

³⁰Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion and Popular Culture*, 141.

³¹Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion and Popular Culture*, 141.

³²Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion and Popular Culture*, 6.

monde hors lui comme une frontière semi-perméable à travers de laquelle sont capables de traverser à la fois des idées, des images et des modèles³³. Pour appuyer sa théorie, il attire justement l'attention sur diverses pratiques matérielles, sociales, culturelles, rituelles et religieuses par l'entremise desquelles "film has stepped down from the screen to infiltrate political, social and religious lives."³⁴ Parmi celles-ci, Plate met l'accent sur les façons dont les figures et les scénarios cinématographiques ont fait leur entrée dans les pratiques rituelles et les ritualisations contemporaines aux États-Unis.

Bien que Plate examine des cas qui relèvent du cinéma en général, les maintes occasions où les figures et les scénarios des films d'horreur sont appropriés et ritualisés non seulement pour célébrer la fête de l'Halloween, mais encore pour célébrer d'une manière plus personnalisée les grands moments de la vie s'avèrent particulièrement intéressantes pour nos propos³⁵. Disons seulement ici qu'après avoir pris conscience de l'engouement actuel pour les nouvelles pratiques rituelles et les ritualisations calquées sur les films d'horreur surnaturelle – tels que les mariages où prévalent les thèmes du gothique, du vampirique et, même, des morts-vivants – , mieux vaut commencer à élargir nos conceptions des contextes de production et de réception du spectacle de

³³S. Brent Plate, *Religion & Film: Cinema & the Re-Creation of the World*, London: Wallflower, 2008, 1.

³⁴S. Brent Plate, *Religion & Film*, 78-79.

³⁵Pour un exemple de telles ritualisations pour célébrer à la fois l'Halloween et le cinéma d'horreur, songez à la marche de zombis qui a eu lieu le 22 octobre 2011 à Montréal et, plus précisément, dans le Plateau Mont-Royal et le Quartier Latin, qui a été organisée en collaboration avec le festival SPAM et qui a attiré la participation de centaines de personnes. Voir <http://www.nightlife.ca/photos/marche-de-zombies-de-montreal-la-ville-envahie-par-des-morts-vivants>. Consulté le 12 avril 2012. Pour des exemples de ritualisations de films d'horreur et de fantasy dans des rites de passage aux États-Unis, nous vous invitons à visiter les trois sites Web suivants. Le premier site laisse entrevoir un mariage célébré en bonne et due forme à l'occasion de l'Halloween en 2001: <http://www.youtube.com/watch?v=Cc5Ng8cKadg&feature=related>. Consulté le 12 mars 2010. Ce dernier est présidé par une femme costumée en Glinda, la Gentille Sorcière du Nord (*Wizard of Oz*, A. Fleming, 1939), qui unit un homme déguisé en Beetlejuice (*Beetlejuice*, T. Burton, 1988) et une femme habillée en Épouse de Chucky (*Bride of Chucky*, R. Yu, 1998). Le second site montre les préparatifs pour des mariages célébrés en 2007 et inspirés des films *Tim Burton's Corpse Bride* (T. Burton, 2005) et *Bride of Frankenstein* (J. Whales, 1935): <http://www.youtube.com/watch?v=cUnqa--pavg>. Consulté le 12 mars 2012. Le dernier site présente un mariage célébré en 2010, où le rôle et le costume de zombie ont été attribués à tous et à toutes: <http://www.youtube.com/watch?v=WtNKN0AE0nQ>. Consulté le 12 avril, 2012.

l'horreur surnaturelle et, tout bien pesé, à admettre vaille que vaille avec Plate que, sur le terrain sociologique, "The two worlds [i.e. the world-on-screen and the world-on-the-street] seem to remain in a state of separation, yet there are many avenues for connection between them."³⁶

LA CONSOMMATION LUDIQUE : DES JEUX AUX CURIOSITÉS FASCINÉES

Attendu que la question de la croyance est notoirement difficile à cerner³⁷, qu'il existe une pluralité d'attitudes et de modalités de la croyance³⁸ et qu'il est très difficile de départager, comme l'exprime Owen Davies, "the patterns of influence between the media, belief and public perceptions"³⁹, il convient d'orienter notre analyse vers les usages repérables des récits et des images du surnaturel au sein du public contemporain. C'est d'ailleurs pourquoi nous privilégions des cas d'identification et d'appropriation documentés par certains enquêteurs sur le terrain qui se sont en dernier penchés sur les impacts sociaux, culturels et religieux de la récupération ludique du surnaturel dans le vécu des gens et des groupes. Ayant emprunté la voie culturelle, il faut savoir qu'un nombre de

³⁶C'est moi qui reprend les termes utilisés antérieurement par l'auteur. S. Brent Plate, *Religion & Film*, 2.

³⁷Sur le problème de la croyance, il faut se souvenir de la pensée de Michel de Certeau, déjà évoquée au chapitre cinq, selon laquelle il n'y a pas de certitude de la croyance. Semblablement, dans un article sur le surnaturel, Michel Despland souligne que la croyance est souvent un phénomène insaisissable. Pour illustrer, il évoque deux exemples qui portent à réfléchir : "The Dorze of Ethiopia say that the leopard became a Christian and so eats no meat on the fast days of the Coptic church. Nevertheless, they watch their cattle just as carefully on those days. (...) Among our contemporaries, not everyone who reads horoscopes will profess belief in them, and (...) how many are actually to be found making a decision on a primarily astrological basis?" Vu l'écart qui existe entre les actions des personnes et les croyances qu'elles proclament, Despland propose qu'il serait plus avisé de ne pas prendre les croyances affirmées à l'égard du surnaturel pour de l'argent comptant et, par conséquent, de penser à la religion en termes de facteurs d'attitudes et de pratiques. "The Supernatural," *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 14, M. Eliade, ed., New York: Macmillan, 1987, 161.

³⁸Comme le décrit bien Albert Piette, "Croire à moitié, croire à des choses contradictoires, croire et, en même temps, être sceptique, flotter entre l'émerveillement et la crédulité, être capable de changer de 'programmes de vérité,' hésiter ou rester indifférent face à l'alternative de la vérité et de la fiction ... désignent une pluralité d'attitudes et de modalités de croyances." *Le fait religieux*, 58. Il range d'autre part les cas précédents parmi le mode mineur de la croyance, c'est-à-dire de la croyance qui n'est pas vraiment assumée et, en même temps, qui n'est pas vraiment niée.

³⁹Owen Davies, *The Haunted: A Social History of Ghosts*, Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2007, 216.

chercheurs ont effectivement changé leur approche en passant de l'étude des textes filmiques à l'étude des films en tant que phénomène culturel et social. Alors qu'il devenait clair que, comme le dit William Paul, "[p]eople make of movies what they will"⁴⁰, ces derniers ont entrepris de faire honneur à ce que le public accomplit avec les films⁴¹. Favorablement pour notre propre entreprise, quelques-uns ont entamé le même projet en référence spécifique aux films d'horreur surnaturelle.

Pour entrer vif dans le sujet, abordons maintenant la question des prolongements de l'imaginaire du surnaturel porté par le cinéma d'horreur américain dans les vies des individus et des groupes. Sur ce plan, Emily D. Edward fait une affirmation qui n'est pas sans poids dans une étude sur l'occultisme dans la culture populaire. Selon elle, les récits du surnaturel qui surgissent dans les médias (sous formes fictive ou documentaires) n'entraînent pas le public à croire ou à ne pas croire au surnaturel. Ce qui est plus important, c'est que, dans le contexte médiatique, le public gagne un pouvoir sur le surnaturel : "Through media use, they gain ultimate power over the paranormal: they can engage it as a vicarious experience, decide what it means, deny it as a bit of trifling entertainment, or turn it off altogether."⁴² Il y a lieu de croire que nous parvenons ici au coeur même de l'attrait qu'exerce encore le surnaturel auprès de bien de nos contemporains. Pour nous en convaincre davantage, rappelons notre mise au point du chapitre trois portant sur l'intérêt continu

⁴⁰William Paul, *Laughing Screaming*, New York: Columbia University Press, 1994, 18.

⁴¹Voir Clive Marsh, "Audience Reception," *The Routledge Companion to Religion & Film*, J. Lyden, ed., London: Routledge, 2009, 255. Comme l'avertit pourtant Lynn Schofield Clark, "There are elements of culture, after all, that we cannot control or use to our individual advantage, just as there are questions of culture's relationship to existing power structures that get overlooked if we focus only on individual uses of cultural products." *From Angels to Aliens*, 12-13.

⁴²Emily D. Edwards, *Metaphysical Media: The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005, 196. En parlant du recadrage des éléments de la religion et de la spiritualité dans les arts, Wade Roof Clark propose pareillement que : "For many Baby Boomers, suspicious of religious truth-claims but yet drawn to metaphysical questions, this approach to reformulating meaning and narrative has some appeal. It generates a sense of ownership, that the interpretations arrived at are theirs and therefore meaningful on those terms." *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*, Princeton: Princeton University Press, 1999, 170.

à l'égard du surnaturel, de la magie et de l'occultisme dans la religion et la culture populaires aux États-Unis, mais qui se développe dorénavant dans de nouvelles conditions culturelles, religieuses et sociales.

En bref, un intérêt continu envers de telles choses existe dans la religion populaire, qui est liée mais qui n'est pas limitée aux religions institutionnalisées, qui ont tendance à ordonner les idées et à contrôler l'accès au monde surnaturel. Encline à la privatisation de la religion, au syncrétisme et à l'éclectisme religieux, la religion populaire d'hier à aujourd'hui donne du relief au surnaturel, à son ambiguïté, à son accessibilité et à sa faculté à procurer du sens et un sens de contrôle dans la vie. Ainsi, le surnaturel y ressort comme une façon par laquelle les gens peuvent s'octroyer un certain pouvoir et contrôle en dehors de l'autorité des institutions religieuses, d'abord, par un acte d'interprétation et, puis, par un accès aux forces surnaturelles. Cependant, depuis les années 1960s, les institutions religieuses et culturelles ont largement perdu leur capacité à enrayer de tels intérêts. Dans le terrain actuel, qui traduit un tournant vers l'éclectisme, il est clair que les Américains valorisent hautement la liberté de choisir leurs propres croyances, valeurs, expériences et conduites. Ce qui s'inscrit néanmoins dans deux traditions de longue date aux États-Unis : la tradition protestante qui accentue l'autorité et la conscience personnelles et qui se méfie de toute autorité religieuse extérieure⁴³ et la tradition idéologique qui est dominé par le langage de l'individualisme⁴⁴.

⁴³Voir Colin Campbell & Shirley McIver. "Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism," *Social Compass*, Vol. 34, No. 1, 1987, 49 et David J. Hess, *Science in the New Age: The Paranormal, Its Defenders and Debunkers, and American Culture*, Madison: University of Wisconsin Press, 1993, 69.

⁴⁴Comme le résume Kelly Besecke, "Suspicion of institutional authority and promotion of individual experience run deep in American culture. From colonial deists to transcendentalists and revivalists, individual reflection and discernment have often been emphasized as ultimately authoritative." Kelly Besecke, "Beyond Literalism: Reflexive Spirituality and Religious Meaning," *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*, N. T. Ammerman, ed., New York: Oxford University Press, 2007, 183. Voir aussi Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 233.

Ceci dit, par rapport à la religion populaire, le cinéma d'horreur offre un pouvoir similaire dans l'acte d'interprétation, bien qu'un accès limité aux expériences indirectes du surnaturel. Ce que nous entendons suggérer ici, c'est que les films d'horreur surnaturelle permettent en quelque sorte au public d'être juge et partie⁴⁵. Ce qui veut dire que le public a le pouvoir de décision sur le spectacle du surnaturel dans lequel chacun a des intérêts personnels et des investissements différents – allant du moins sérieux au plus sérieux. Fondé de pouvoir d'interprétation, il est d'autant plus remarquable qu'une partie significative du public actuel décide non seulement de s'intéresser au surnaturel le temps d'un film, d'une émission de télévision ou d'un roman, mais aussi d'y participer dans une vaste variété d'activités ludiques, culturelles et, même, spirituelles.

De fait, plusieurs personnes ne se contentent pas de regarder passer les défilés d'êtres et de pouvoirs surnaturels projetés sur les écrans de cinéma et de télévision et détaillés sur les pages de roman. Comme le souligne Lynne Hume, il y a de nos jours un besoin de participer de manières plus immédiates avec les éléments du surnaturel. "Watching movies and television and reading books may engage the individual passively," affirme-t-elle, "but what many people want today is an engagement with fantasy that is active. They want to experience the fantasy for themselves."⁴⁶ Ajoutons à cela que ce besoin de participer plus immédiatement et activement avec les représentations fictives du surnaturel peut se manifester non seulement dans des formes ludiques, autorisées ou non autorisées, mais aussi dans des formes culturelles et spirituelles qui touchent aux questions

⁴⁵Selon le dictionnaire en ligne Reverso, cette expression signifie "avoir un pouvoir de décision dans une affaire où l'on a des intérêts personnels." Voir <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/juge>. Consulté le 12 avril 2012.

⁴⁶Lynne Hume, "Liminal Beings & the Undead: Vampires in the 21st Century," *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*, L. Hume & K. McPhillips, eds., Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, 10. Mentionnons que Emily D. Edwards fait exactement le même point. Voir *Metaphysical Media*, 13.

identitaires et religieuses. Allons donc de l'avant avec quelques exemples de consommation plus active et immédiate de type ludique qui occupe beaucoup de personnes ces jours-ci.

À un premier degré, il est possible de participer plus directement au monde surnaturel dans les cadres de jeux interactifs [les jeux vidéo et électronique *The 11th Hour* (1995) et *Devil May Cry* (2001-2012)], de jeux de société [le jeu de cartes à collectionner *Magic: The Gathering* (1993-2003)] et de jeux de rôle grandeur nature [*Dungeons & Dragons* (1977-) et *Vampire: The Masquerade* (1991-2011)]⁴⁷. Dans ces activités ludiques, il est saillant que les participants interviennent virtuellement dans le monde imaginaire du surnaturel de sorte que, comme l'explique Edwards, “[their] use of ‘magic’ has consequences for the outcome of their individual narratives. The players know what it might feel like to cast a spell and see their sorcery have a measurable impact within the environment of the game.”⁴⁸ Il est également possible de participer plus tangiblement au monde surnaturel en faisant une visite à des parcs d'attractions, à des manèges ou à des parcours scéniques

⁴⁷Dans nos recherches, nous avons au reste croisé un guide qui se présente comme le premier en son genre et qui fournit des idées pour créer des activités et des fêtes se rattachant aux films d'horreur, à savoir Chris Kullstroem, *Monster Parties & Games: Fifteen Film-Based Activities* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2009) qui propose les jeux suivants: “Werewolf Card Game based on *The Wolf Man* (1941),” “Murder Mystery Game based on *House on Haunted Hill* (1959),” “Ghostbusting & Trivia Game based on *Ghostbusters* (1984),” “Dance Party & Display Game based on *The Addams Family* (1991),” “Spell Casting Board Game based on *Hocus Pocus* (1993),” “Haunted House Survival Game based on *A Nightmare on Elm Street* (1984),” “Spell Casting & Doll Mutilation Game based on *Child’s Play* (1988),” “Cursed Graveyard Board Game based on *Pet Sematary* (1989),” et “Vampire Journal Game based on *Interview with the Vampire* (1994).” Voir http://www.amazon.com/Monster-Parties-Games-Film-Based-Activities/dp/0786443715/ref=sr_1_14?ie=UTF8&qid=1326120662&sr=8-14. Consulté le 8 janvier, 2012.

⁴⁸Emily D. Edwards, *Metaphysical Media*, 24. Et, disons d'emblée que certains individus et groupes considèrent la participation aux jeux avec les éléments du surnaturel comme un danger. En 1995, dans l'État de New York, Di Bari et Ceil Di Nozzi, ont fondé “Concerned Parents: Citizens and Professionals Against the Seduction of Children” après avoir appris l'existence de clubs hors programme dans lesquels des écoliers s'adonnaient à *Magic: The Gathering*, tenaient des rôles tirés de l'univers fantastique et s'amusaient à se lancer des sortilèges. Dans l'opinion de Mme Bari, “It’s black magic and mind control. (...) It uses incantations to the devil, contact from below. It is a real belief in a real bad religion.” Cité dans Gareth J. Medway, *Lure of the Sinister*, New York: New York University Press, 2001, 301.

ayant des thèmes d'horreur. Prenons note que ces mondes et ces modes artificiels d'horreur sont d'ailleurs en pleine essor depuis une vingtaine d'années⁴⁹.

À un second degré, il est possible de participer plus activement et immédiatement au monde surnaturel en visitant des lieux réputés hantés. En effet, il existe à présent une exploitation commerciale à grande échelle de lieux qui capitalisent, comme le formule Bridget M. Marshall, sur l'idée que “‘something bad happened there’ (...) to provide entertainment for visitors and profit for presenters.”⁵⁰ C'est alors que l'on voit se multiplier divers produits et outils – les uns renforçant souvent les autres – qui facilitent la découverte de l'Amérique hantée, incluant des séries télévisées, des guides de voyage, des sites Web, des visites guidées et des excursions aventureuses qui amènent les curieux à connaître, à faire l'épreuve ou à mesurer leurs forces contre des maisons, des restaurants, des hôtels et des cimetières où éclosent apparemment des manifestations spectrales⁵¹.

L'un des aspects frappants de ce développement est, qu'au lieu de passer à côté de tels lieux et, par là, de s'éviter des risques et des soucis, bien des gens s'y rendent de bonne grâce. C'est en partie pour cette raison même que Owen Davies considère l'industrie du *ghost tourism* et l'occupa-

⁴⁹Voir Angela Ndaljian, “Dark Rides, Hybrid Machines & the Horror Experience,” *Horror Zone*, I. Conrich, ed., London: I.B. Tauris, 2010, 11-26. Il va sans dire que ces mondes et ces modes artificiels s'inspirent fréquemment des films d'horreur surnaturelle tels que le manège de *Revenge of the Mummy* à Universal Studios en Floride (2004-) et le parcours scénique de *Van Helsing: Fortress Dracula* à Universal Studios en Californie (2004-2006).

⁵⁰Bridget M. Marshall, “Salem's Ghosts and the Cultural Capital of Witches,” *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, J. A. Weinstock, ed., Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 251.

⁵¹Pour les séries télévisées, songez à *Most Terrifying Places in America* (The Travel Channel, 2009-). Pour les guides de voyage, feuillotez celui de Dennis William Hauck, *Haunted Places: The National Directory – Ghostly Abodes, Sacred Sites, UFO Landings, and Other Supernatural Locations*, New York: Penguin, (1994, 1996) 2004. Pour les sites Web, veuillez voir <http://hauntedamericatours.com/hauntedvacation>. Consulté le 6 juillet 2006. Pour les visites guidées et les excursions aventureuses, considérez une randonnée à laquelle Emily D. Edwards a elle-même pris part en 2001, soit au “Dr. Harry Spectre's Ghost and Voodoo Walk” à Charleston, Caroline du Sud. Voir *Metaphysical Media*, 200.

tion du *ghost hunter* comme des entreprises relativement nouvelles qui datent du 20^e siècle⁵² :

Ghost hunting as a collective recreational activity is nothing new. Haunted houses and churchyards attracted large crowds in the past. What the tourist industry has done is to reformulate and package the experience by creating a synergy between visitor, place and ghost. The visitor is now a customer, the place has a brand identity, and the ghost is a desirable lodger rather than an unwelcome guest⁵³.

Comme il le laisse entendre, il s'agit d'un reversement inattendu. Autrefois, la plupart des gens ne désiraient pas faire un face-à-face avec un fantôme et la plupart des communautés ne désiraient pas parler ouvertement des événements funestes auxquels remontent tant de phénomènes de hantise. Au contraire, actuellement, plein d'individus souhaitent obtenir quelques expériences hors pair du monde spectral et plein de communautés mettent en valeur leurs fantômes en vue de tirer un profit et, en ce faisant, à laver leur linge sale non pas en famille, mais en public.

À ce moment, il faut bien constater que l'on passe d'une participation à un monde imaginaire et ludique du surnaturel qui se présente comme tel à une participation dans un monde touristique qui prétend que les entités et les forces surnaturelles ont effectivement prise sur le réel. Bien que certains puissent entreprendre de traiter sérieusement leur chasse aux fantômes, il est probablement plus juste de parler d'activités largement ludiques. De plus, ces dernières ont des liens manifestes avec le spectacle d'horreur surnaturelle dans les cultures cinématographique et populaire. Comme le rapporte Edwards après avoir participé dans un *ghost walk* à Charleston en 2001 :

media narratives brought an added dimension of 'play' by providing them with imagery as they pretended to be parapsychologists. Most people have never observed actual parapsychologists at

⁵²Quant aux chasseurs de fantôme, Linda Dégh a montré que la demande internationale croissante pour ces derniers a débuté avec la fameuse hantise d'Amityville dans l'état de New York dans les années 1970s. *Legend and Belief*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, 325 cité dans Mikel J. Koven, "Most Haunted and the Convergence of Traditional Belief and Popular Television," *Folklore*, Vol. 118, August 2007, 200. Par ailleurs, il y a aussi un nombre grandissant de livres qui proposent des méthodes pour devenir soi-même un chasseur de fantômes comme Tony D. Cornell, *Investigating the Paranormal*, New York: Parapsychology Foundation Inc., 2002 et Melissa Martin Ellis, *101 Ways to Find a Ghost: Essential Tools, Tips, & Techniques to Uncover Paranormal Activity*, Avon: Adams Media, 2011.

⁵³Owen Davies, *The Haunted*, 64. Voir aussi, 97.

work, but many (...) have seen actors assume the role for movies or have seen parapsychologists (...) in documentaries. (...) [T]ourists can become the lead characters in their own mental movies, a prime goal of paranormal tourism. At this interpersonal level, even the determined skeptic might engage in a polite game of mutual pretense because – like the movies – the ghost walk is just for fun⁵⁴.

C'est ainsi au tour du public de jouer le rôle principal dans leur propre film, de faire leur propre enquête sur le terrain et, somme toute, de répondre, sur le mode ludique, à l'invitation qui suit lancée récemment par une représentante du pôle fascinant de l'imaginaire du surnaturel dans un supplément spécial intitulé *Making Contact: E.V.P. Experts* sur le DVD de *White Noise* (G. Sax, 2005) : "See for yourselves. Make all the tests yourselves. Do your own analysis and, then, decide honestly."⁵⁵

Qu'il soient en présence de fantômes ou pas, il est clair au demeurant que les touristes qui s'engagent dans de tels jeux à faire semblant participent foncièrement de manières plus active, immédiate et sociale à la fois dans le monde du surnaturel et le monde du spectacle de l'horreur surnaturelle. En imitant et en incarnant les rôles d'experts qu'ils sont habitués de voir sur les écrans comme Michael Enslin (J. Cusack) dans *1408* (M. Håfström, 2007), les frères Winchester (J. Ackles, J. Padalecki) dans la série télévisée *Supernatural* (WB/CW, 2005-) ou Ryan Buell dans l'émission de télé-réalité *Paranormal State* (A&E, 2007-2011), les excursionnistes peuvent mettre en application ce qu'ils ont appris du monde du spectacle de l'horreur surnaturelle et, même, mettre la main à l'ouvrage en manipulant des appareils technologiques reliées au paranormal comme la caméra infrarouge ou le détecteur électromagnétique. En bout de course, on se doit de rappeler qu'il s'agit après tout d'un espace ludique ambigu dans lequel tout concourt à faire écrouler la distinction entre la fiction et la réalité, l'amusement et le sérieux ainsi qu'entre la simulation de la croyance et la

⁵⁴Emily D. Edwards, *Metaphysical Media*, 203.

⁵⁵Ce dernier donne la parole à des gens qui tentent de communiquer avec les morts. À titre indicatif, *White Noise* relève du surnaturel fascinant, comme le révèle son slogan "The line separating the living from the dead has been crossed." Par contre, il met le pied dans le surnaturel angoissant en montrant des esprits malins auxquels le héros succombe.

croyance ouverte aux possibilités du surnaturel. Le cas échéant, l'issue dépendra, bien sûr, de la prédisposition ou de l'indisposition des gens à accepter l'idée qui suit proposée par un autre représentant du surnaturel fascinant dans l'annexe précitée : "If you have a paranormal experience, welcome it."

LA CONSOMMATION CULTURELLE : DES JEUX AUX ENJEUX IDENTITAIRES ET CONTESTATAIRES

Ce qui nous conduit de la consommation de type ludique à la consommation de type culturel du spectacle de l'horreur surnaturelle. Sans nous attarder sur les détails concernant la dimension culturelle et sociale des arts, notons toutefois que chaque image peut stimuler un phénomène d'identification et d'appropriation qui lui confère en retour, comme le dit Marc Augé, "an autonomous existence of some kind and gives it a certain life of its own."⁵⁶ Essentiellement, les représentations fictives du surnaturel persistent dans les mémoires et, conséquemment, elles peuvent être reproduites dans des contextes différents. Comme l'élucide Schaeffer,

l'exemplification fictionnelle de situations et de séquences comportementales possède une fonction modélisante – c'est-à-dire qu'elle met à notre disposition des schémas de situations, des scénarios d'actions, des constellations émotives et éthiques, etc., qui sont susceptibles d'être intériorisés par immersion et (éventuellement) réactivés de manière associative⁵⁷.

Même si les représentations fictives du surnaturel ne correspondent pas à la réalité et sont dénuées de force référentielle, il ne faut pas oublier leur rôle non seulement, comme nous venons de le voir, dans l'élaboration de d'autres jeux avec le surnaturel, mais encore dans la modélisation du réel. Bref, attendons-nous ainsi à ce qu'elles soient reprises comme modèle dans les interactions sociales⁵⁸.

⁵⁶Marc Augé, *The War of Dreams: Studies in Ethno Fiction*, L. Heron, trans., Sterling: Pluto Press, 1999, 70.

⁵⁷Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, 47.

⁵⁸Voir Jean-Marie Schaeffer, "Représentation, imitation, fiction: de la fonction cognitive de l'imagination," *Les lieux de l'imaginaire*, J.-F. Chassey et B. Gervais, dir., Montréal: Liber, 2002, 19.

Enfin, dans la même foulée, au cinéma, il est question de deux dimensions : celle psychologique d'ordre cathartique et celle d'ordre culturel et social. Or, dans les deux cas, la répétition est en jeu. Comme l'expliquent Scott A. Lukas et John Marmysz en suivant la pensée aristotélicienne,

Aristotle saw special value in the repetition of dramatic performances because each repetition allowed people the leisure to experience a cathartic release of emotion under safe circumstances. A kind of personal knowledge is developed in this process, and the multiplication of dramatic representation has a potentially positive and therapeutic potential⁵⁹.

Par la répétition, les êtres humains sont d'abord capables de gagner une meilleure connaissance et maîtrise sur eux-mêmes et sur le monde. Puis, Lukas et Marmysz mettent l'accent sur la répétition des mêmes thèmes et motifs dans la production cinématographique. Celle-ci constitue le fondement même de la dimension culturelle et sociale du cinéma dans la mesure où elle résulte dans l'institutionnalisation du familier, à savoir dans "the forging of cultural familiarity within society itself."⁶⁰

Appliqué à notre sujet, il ressort que le public se donne premièrement la possibilité d'acquérir une plus grande connaissance et maîtrise de soi en se confrontant à de multiples occasions aux spectacles d'horreur surnaturelle. Au fait, plusieurs ouvrages en études de cinéma d'horreur convergent justement sur ce niveau d'explication psychologique d'ordre cathartique⁶¹. Deuxièmement, il s'ensuit que le sous-genre de l'horreur surnaturelle au cinéma – comme tous les autres sous-genre

⁵⁹Scott A. Lukas & John Marmysz, "Horror, Science Fiction, & Fantasy Films Remade," *Fear, Cultural Anxiety, & Transformation*, S. A. Lukas & J. Marmysz, eds., Plymouth: Lexington Books, 2009, 8.

⁶⁰Scott A. Lukas & John Marmysz, "Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade," 8.

⁶¹Nous pouvons évoqué entre autres les travaux de Isabel C. Pinedo et de Martine Roberge que nous avons par ailleurs interpellés au chapitre quatre sur la part du jeu dans le cinéma d'horreur surnaturelle. Voir I. C. Pinedo, "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film," *The Horror Film*, S. Prince, ed. Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 85-117 et M. Roberge, *L'art de faire peur*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004.

des cultures cinématographique et populaire – offre un capital symbolique en ce qu’il peut servir à tisser des liens entre ceux et celles qui se reconnaissent dans la même image⁶². C’est autour de ce niveau d’explication culturelle et sociale que se groupent d’autres chercheurs qui parrainent le tournant culturel des sciences humaines. Par exemple, pour Stewart M. Hoover, il est évident que les médias, incluant le cinéma, “are nothing if not primary sources for the identities and meanings that people shape for themselves in everyday life”⁶³. Finalement, il reste à savoir pourquoi plusieurs personnes choisissent de se divertir, de s’entretenir, de se reconnaître, de s’identifier, de s’approprier, d’expérimenter, de ritualiser et de faire lien social avec les mille et un visages du surnaturel, surtout lorsqu’elles vivent dans une culture et une société étatsuniennes largement sécularisées.

Nous reviendrons plus loin sur cette question, mais signalons déjà une différence sensible entre les chercheurs qui se situent sur ces différents niveaux d’explication. Tandis que les tenants de l’explication psychologique font peu de cas du thème du surnaturel dans les processus d’identification qui sont aptes à entraîner la catharsis, les tenants de l’explication culturelle et sociale font valoir que celui-ci est un moyen non seulement d’identification, mais aussi de contestation symbolique. Comme le rappelle avec justesse Rick Worland, l’investigation des apports et des fonctions psychologiques est la manière dominante par laquelle les critiques de littérature et de ciné-

⁶²Voir Marc Augé, *The War of Dreams*, 98. Comme le dit bien Denis Jeffrey, “Alors que la modernité (...) privilégie les individus et leurs associations contractuelles, on voit aujourd’hui apparaître des formes de solidarité axées sur la dimension affective, symbolique et sensible. Partant, il devient possible de comprendre le lien social à partir de ces paramètres non rationnels que sont le rêve, le ludique, l’imaginaire, le plaisir des sens et la jouissance de vivre.” “Rituels de l’esthétique,” *Religiologiques (Jeux et Traverses)*, No. 3, Printemps 1991, 159-160.

⁶³Stewart M. Hoover, “Visual Religion in Media Culture,” *The Visual Culture of American Religions*, D. Morgan & S. M. Promey, eds., Berkeley: University of California Press, 2001, 147. Pareillement, pour Quentin J. Schultze *et al*, les arts populaires pourvoient “various shared – by virtue of their popularity – images and tales that allow for social connectedness and larger cultural cohesion.” Quentin J. Schultze, Roy M. Anker, James D. Bratt, William D. Romanowski, John William Worst & Lambert Zuidervaart, *Dancing in the Dark: Youth, Popular Culture, and the Electronic Media*, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1991, 270.

ma ont tenté d'expliquer l'intérêt continu envers le surnaturel au 20^e siècle⁶⁴. En guise d'illustration, renvoyons la balle à Ien Ang qui affirme qu'il importe peu qu'un texte soit réaliste ou fantaisiste. Ce qui aide le plus à expliquer les plaisirs que les gens retirent des textes fantaisistes – qui ne reflètent pas leur réalité coutumière – est le processus d'identification par lequel “[one] can move beyond the structural constraints of everyday life and explore other situations, other identities, other lives.”⁶⁵

En contraste, les tenants de la seconde explication maintiennent que le thème du surnaturel importe car les individus et les groupes peuvent se l'approprier pour contester différentes structures culturelles, religieuses et sociales ainsi que pour s'aligner, comme le dit bien Lynne Hume et Kathleen McPhillips, “with others that are similar in their differences.”⁶⁶ Il est vrai que le facteur de contestation symbolique apporte un éclaircissement précieux sur les sources de l'intérêt intarissable envers le surnaturel, la magie et l'occultisme⁶⁷. Dans leur étude sur le sujet, Colin Campbell et Shirley McIver l'identifient justement comme une source non négligeable d'attrait et de support pour l'occultisme contemporain aux États-Unis où un nombre de groupes se sont tournées vers :

⁶⁴Plus précisément, “Writing about gothic literature in the 20th century took it as axiomatic that its ‘true’ meanings were to be found in psychological (particularly Freudian psychoanalytic) conceptions. Because the horror genre is defined by the emotional response it provokes – apprehension, fear, and terror – critics have pursued questions about the individual reader/viewer’s psychological reactions.” Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell, 2007, 6. Voir le début du chapitre cinq sur la part de la peur dans le cinéma d'horreur surnaturelle pour un traitement plus approfondi du sujet.

⁶⁵Ien Ang, “Melodramatic Identifications,” *Feminist Television Criticism: A Reader*, C. Brunson, J. D’Acci & L. Spigel, eds., Oxford: Oxford University Press, 1997, 155-66 cité dans Mary Celeste Kearney, “The Changing Face of Teen Television, or Why We All Love *Buffy*,” *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, E. Levine & L. Parks, eds., Durham & London: Duke University Press, 2007, 31.

⁶⁶Lynne Hume & Kathleen McPhillips, “Introduction,” *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*, L. Hume & K. McPhillips, eds., Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, xviii.

⁶⁷À ce propos, Cristina Santos et Adriana Spahr affirme carrément que la persistance du surnaturel tient à ce qu'il est “a defiant form of deviance,” c'est-à-dire “a state of opposition and a disposition to resist that deviates from the accepted norm.” “Introduction,” *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*, C. Santos & A. Spahr, eds., New York: Peter Lang, 2006, 1-2.

the ‘unofficial’ occult traditions as a source of material with which to promote their own interests. Thus romantic artists were drawn to occultism because (...) it was a useful weapon with which to bait the bourgeoisie, whilst adolescents have been known to use it to provoke and taunt adults. In recent decades ecologists have turned to neo-paganism in their search for material with which to attack the ‘anti-nature’ features of modern technology, whilst feminists have made increasing use of witchcraft in their challenge to a male-dominated Christian culture⁶⁸.

Pourtant, Campbell et McIver, en phase avec d’autres chercheurs tel que Lynn Schofield Clark, font remarquer que le côté contestataire du surnaturel, de la magie et de l’occultisme fait cause commune avec une idée consensuelle en Amérique, à savoir l’idée qu’il est important de questionner certaines formes d’autorité, surtout celles qui prétendent pouvoir dire le sens de façon exclusive⁶⁹.

De la sorte, plusieurs experts attribuent entre autres une pertinence culturelle et sociale aux usages du surnaturel et du spectacle de l’horreur surnaturelle dans le milieu de la jeunesse. Comme le fait observer Chas S. Clifton, depuis les années soixante, le regain d’intérêt à l’égard du surnaturel, de la magie et de l’occultisme est couramment associé à la culture de la jeunesse et, plus spécifiquement, à une quête “for meaning and identity among young people, a way of rejecting ‘the Establishment.’”⁷⁰ Néanmoins, il est crucial de faire une distinction entre les quêtes culturelle et

⁶⁸Colin Campbell & Shirley McIver, “Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism,” 57-58.

⁶⁹Voir Colin Campbell & Shirley McIver, “Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism,” 56 et Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 206, 222.

⁷⁰Chas S. Clifton, *Her Hidden Children*, Lanham: AltaMira Press, 2006, 163. Clifton cite en exemple Edward A. Tiryakin qui suggéra en 1972 que : “Persons playing the role of witches, for example, are attacking some of the last cultural frontiers of Western psychic inhibitions; to engage in a role taking of parts formerly branded as odious and the object of extreme, social repression is, in a sense, to demonstrate the final liberation of Western man (and woman) from traditional cultural prohibitions dealing with the supernatural.” “Toward the Sociology of Esoteric Culture,” *American Journal of Sociology*, Vol. 78, No. 3, 1972 cité dans *Ibidem*, 164. Malgré le fait que nous reconnaissons les rapports dynamiques entre le surnaturel, la contestation symbolique et la jeunesse dans le phénomène de la fascination envers le surnaturel, nous nous sentons tenus de formuler deux réserves. Primo, comme nous l’avons entrevu au chapitre trois, il faut préciser que l’intérêt à l’égard de telles choses n’est pas toujours opposé ni forcément incompatible avec le christianisme et la science. Il faut donc se garder de faire de trop grande généralisation et de faire appel à des fausses dichotomies, “which place the occult in an exclusively adversarial or deviant relationship with society as a whole.” “Explaining Modern Occultism,” *The Occult in America*, H. Kerr & C. L. Crow, eds., Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 14. Secundo, comme l’a montré Schofield Clark, il n’est plus possible de présumer que les jeunes abandonnent naturellement un tel intérêt lorsqu’ils/elles deviennent adultes. Voir *From Angels to Aliens*, 78.

spirituelle. La quête culturelle implique la construction de styles, d'identités et de liens sur divers modes déviants tels que le satanique, le gothique ou le vampirique. En s'identifiant, en s'appropriant, en imitant et en performant publiquement des éléments du spectacle de l'horreur surnaturelle, certains jeunes profèrent, selon Jeffrey Burton Russell, "cultural rebellion rather than personal belief."⁷¹ Quant à la quête spirituelle, elle repose sur une recherche qui est, comme le clarifie David Frankfurter, "more self-consciously religious", de sens, de valeurs, d'idéaux, d'expériences transformatrices, d'identités et de liens par le recours à une variété de sources d'autorité et de ressources religieuses et culturelles disponibles dans le marché spirituel, y compris le spectacle de l'horreur surnaturelle⁷².

Dans une optique comparative, interrogeons-nous à présent sur l'usage culturel des thèmes et des figures du spectacle de l'horreur surnaturelle dans le façonnement d'identités déviantes, notamment celle satanique qui, comme le dit Christopher H. Partridge, "has been the focus of a great deal of Western 'dis-ease.'"⁷³ La mise en contexte de l'éclosion – depuis les années soixante – de gens et de groupes qui s'inspirent et qui s'expriment au travers de l'univers fictif de l'horreur surnaturelle a en outre pour conséquence notable de rendre manifeste la dynamique qui émerge des interactions continues entre les pôles ludique, angoissé et fasciné de l'imaginaire du surnaturel. Comme nous l'avons entrevu au chapitre cinq, la montée d'intérêt envers le surnaturel et le démoniaque au cinéma d'horreur et dans la culture populaire va de pair, d'une part, avec la

⁷¹Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1986, 253.

⁷²David Frankfurter, *Evil Incarnate: Rumors of Demonic Conspiracy and Ritual Abuse in History*, Princeton: Princeton University Press, 2006, 200.

⁷³Christopher H. Partridge, *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, Vol. 2, London: T&T Clark, 2005, 220.

résurgence du démonisme, de la démonologie et de l'exorcisme dans certaines branches conservatrices du christianisme et, d'autre part, avec la floraison de nouvelles formes de religion, de spiritualité et de culture, souvent de caractère oppositionnel, incluant le Satanisme dans la culture de la jeunesse.

D'après notre modèle tripartite, ceux et celles qui visent la construction d'identités déviantes sur le mode satanique s'inspirent spécialement de ce que nous avons appelé la forme angoissée du surnaturel et, par là même, s'approprient d'éléments relativement proches des démonologies chrétiennes traditionnelles⁷⁴. En revanche, il faut remarquer qu'ils le font principalement dans l'intention de critiquer les institutions et les catégories chrétiennes, particulièrement protestantes évangéliques, qui sont très influentes aux États-Unis et qui ont tendance à perpétuer des peurs sociales et culturelles à l'égard du Mal, telles que la peur de Satan et de ses suppôts. Au dire de Frankfurter, les jeunes sataniques, "who claim deviance and fearsomeness as power", incarnent en toute connaissance de cause les images les plus angoissantes de la société américaine⁷⁵. De front, ils se saisissent des côtés théâtral, spectaculaire et transgressif du surnaturel pour choquer. Au-delà des apparences, pourtant, comme l'affirme Frankfurter, "such mimetic performance parodies cultural images of the Satanic, showing their absurdity through the ease and ludicrousness of appearing evil."⁷⁶ Somme toute, pour se rendre maître de leur monde social, les jeunes sataniques mettent,

⁷⁴D'ailleurs, Partridge s'approche de notre "surnaturel angoissant" lorsqu'il fait remonter aux mêmes sources certains phénomènes actuels liés au démoniaque: "Whether one considers the demonologies within some sections of the Christian community, the anti-cult and deliverance worldviews that have inspired contemporary satanic panics, the establishment of satanic organizations, or the supernaturalism of popular culture, particularly screen demonologies and the satanic chic of the contemporary heavy metal subculture, it is clear that they are drawing from a common pool of myths and ideas that can be traced back through the period of the witch-craze and the Middle Ages to early Christian thought and ultimately to Jewish apocalypticism." Christopher H. Partridge, *The Re-enchantment of the West*, Vol. 2, 239.

⁷⁵David Frankfurter, *Evil Incarnate*, 200.

⁷⁶David Frankfurter, *Evil Incarnate*, 202.

pour ainsi dire, le grappin sur le pouvoir perturbateur du démoniaque qui, à son tour, obtient en bout de ligne son pouvoir de l'assentiment que nombre d'Américains continuent de lui accorder⁷⁷.

Cet usage du spectacle de l'horreur surnaturelle expose à découvert la relation souvent tendue entre ses formes ludique et angoissée. Tout se passe comme si les jeunes sataniques tentent de faire basculer les images et les peurs persistantes envers le démoniaque du côté du surnaturel ludique, en laissant la religion proprement dite à d'autres. Seulement, vu qu'ils parodient les mêmes images et mobilisent les mêmes peurs qui subsistent dans les univers de la religion et de la croyance, ils deviennent, aux yeux de d'autres, pour qui sont valides les catégories chrétiennes du combat entre Bien et le Mal, de Satan et de ses alliés et de l'apocalyptique, un signe de la présence assidue, voire du pouvoir croissant, du Mal dans le monde. Autant que vous le sachiez tout de suite : la popularité dont jouit l'horreur surnaturelle devient elle-même un pareil signe. Bien que nous verrons tantôt les suites, suivant la même manière de voir, ils se révèlent comme une menace plutôt qu'une pure bagatelle.

LA CONSOMMATION SPIRITUELLE : DES JEUX AUX ENJEUX IDENTITAIRES ET SPIRITUELS

Qu'il s'agisse de quêtes culturelle ou spirituelle, la première constatation qui s'impose est que les gens qui s'approprient les éléments du spectacle de l'horreur surnaturelle, pour emprunter les mots de Clive Marsh, "choose to make meaning for themselves."⁷⁸ Dès lors, force est d'admettre que les communications médiatiques cessent d'être de simples produits de divertissement et de

⁷⁷À cet égard, Frankfurter conclut que : "Modern Satanic identities are thus fundamentally reflective of and reactive to dominant social myths. They drive both power and group fulfillment from enacting the starkest cultural notions of evil." *Evil Incarnate*, 201.

⁷⁸Clive Marsh, "Audience Reception," 266.

commerce. Étant donné que la fascination envers l'horreur surnaturelle aide, comme l'énonce Guy Ménard, à la construction fondatrice de l'identité, elles sont porteuses d'enjeux identitaires allant au-delà du passe-temps ludique⁷⁹. En deuxième lieu, les individus qui s'engagent dans des quêtes culturelles et spirituelles ont tendance à voir d'un bon oeil la capacité des films d'horreur à tester et à contester, comme le propose Paul Wells, "the recognizable limits of concrete, objective, and normative codes of the material world."⁸⁰ En dernier lieu, ils/elles concèdent, chacun à leur guise, qu'au coeur de l'imaginaire du surnaturel réside un pouvoir ambigu dans lequel ils/elles sont capables de puiser pour s'autoriser dans leurs mondes privés et sociaux.

Par contre, il y a une divergence entre les usages culturel et spirituel. Les personnes en quête culturelle sont portées à canaliser le pouvoir transgressif et perturbateur du surnaturel, celles en quête spirituelle sont attentives à son pouvoir transformateur. Plus tôt, nous avons soulevé la question de savoir pourquoi nombre d'individus, vivant dans une nation américaine largement sécularisée, choisissent de se divertir par et de s'investir dans le spectacle du surnaturel. Ceci est interprété tantôt comme un moyen d'identification par les partisans de l'explication psychologique d'ordre cathartique, tantôt comme un moyen d'identification et de contestation par les partisans de l'explication culturelle et sociale. Pour envisager tous les aspects de la question, il faut ajouter à cela un troisième niveau d'explication relatif à l'attrait que suscite le surnaturel auprès de nos contemporains. Non seulement est-il un moyen d'identification et de contestation, mais aussi un moyen de transformation.

⁷⁹Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, Montréal: Liber, 2007, 150. Voir également Emily D. Edwards, *Metaphysical Media*, 49 et Danielle Kirby, "From Pulp Fiction to Revealed Text," *Exploring Religion & the Sacred in a Media Age*, C. Deacy & E. Arweck, eds., Farnham: Ashgate, 2009, 150.

⁸⁰Paul Wells, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower, 2000, p. 34.

En fait, nous arrivons à l'explication privilégiée par les adhérents du troisième grand axe d'interprétation, c'est-à-dire celui de la nouvelle ouverture aux possibilités du surnaturel⁸¹. Comme nous l'avons discerné aux chapitres trois et six, le pouvoir transformateur du surnaturel est la notion clef de la forme fascinée du surnaturel au cinéma et dans la culture populaire. Ce qui va par ailleurs comme un gant avec la soif de transformation et la quête de pouvoir à caractère personnel dans le terrain religieux actuel. Dans ce cas, le thème du surnaturel est pertinent car il permet au public d'explorer des possibilités alternatives et d'avoir accès à des expériences indirectes du transcendant en dehors (mais pas nécessairement à l'opposé) des encadrements traditionnels et institutionnels religieux et des paramètres du réel avancés dans la culture rationaliste, scientifique et savante⁸².

Avec cet arrière-plan présent à l'esprit, jetons un regard sur la consommation de type spirituel du spectacle de l'horreur surnaturelle. Pour être plus précis, quand nous parlons de consommation spirituelle, nous pensons aux occasions où les produits médiatiques se font, comme le dit Edwards, "the agents that arouse our spiritual dispositions and shape our understanding of a metaphysical world."⁸³ Or, au chapitre quatre, on a constaté qu'il est indéniable que le jeu et la fiction introduisent un effet de distance entre l'être et le monde ainsi qu'entre la personne et la croyance⁸⁴. Et, à la partie

⁸¹Par exemple, Helen A. Berger, Evan A. Leach, & Leigh S. Shaffer tiennent pour certain qu'il existe un "general occult belief system that is becoming increasingly common and accepted throughout American culture." *Voices from the Pagan Census: A National Survey of Witches and Neo-Pagans in the United States*, Columbia: University of South Carolina Press, 2003, 53.

⁸²Pour nous remémorer de la possibilité de cette compatibilité, prêtons l'oreille à l'un des répondants du Pagan Census (1993-1995) : "I consider my beliefs to be spiritual/scientific. I (...) believe in the power of the mind and energy [and] that we have tapped very little of it." Helen A. Berger *et al.*, *Voices from the Pagan Census*, 39.

⁸³Emily D. Edwards, *Metaphysical Media*, 17. Pour illustrer la façon dont les représentations cinématographiques contribuent à déterminer les conceptions de l'au-delà, écoutons Jake, un jeune Américain interviewé par Schofield Clark, qui porte le témoignage suivant : "Well, there's a lot of movies that have angels in them, so that's always what I thought they were like. (...) They're always coming down to help you in some way." *From Angels to Aliens*, 101.

⁸⁴Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, 247.

I, à l'aide de Diane Purkiss, on a déduit qu'il faut sans doute imaginer qu'à l'époque de Shakespeare, "The more witches were represented on stage, the more sceptical the London populace."⁸⁵ Néanmoins, il n'est pas sûr que la distance mène obligatoirement à l'incrédulité à l'égard du surnaturel.

C'est, du moins, l'opinion de Santana et Erickson qui soumettent que le contexte fantastique constitue un facteur déstabilisant en ce sens que "viewers are often destabilized from their core beliefs and may be surprised to find the positions that they are taking, a space of confusion that can be the beginning of speculative thought."⁸⁶ De même, pour Partridge, "whatever is intended by the producers of popular culture," il fait peu de doute que "people are developing religious and metaphysical ideas by reflecting on themes explored in literature, film, and video games."⁸⁷ Dans cet ordre d'idées, il n'est pas excessif de dire que l'amorce de la pensée spéculative peut stimuler ou renforcer une inclinaison par rapport au surnaturel, à la magie et à l'occultisme qui, à son tour, peut porter vers d'autres activités ludiques, expérimentales et, enfin, spirituelles. Ainsi donc, est-il possible, en circonstances favorables, que plus les sorcières sont représentées sur l'écran, plus elles sortent hors de lui pour s'activer – au plaisir des uns et au chagrin des autres – dans la réalité quotidienne !

Il va sans dire que l'on tombe à l'instant même sous le sens du surnaturel fascinant et, du coup, de la relation tendue qu'il maintient avec le surnaturel angoissant. En l'occurrence, le phénomène récent du *teenage witchcraft* est l'un des meilleurs exemples de la manière dont, comme

⁸⁵Diane Purkiss, *The Witch in History*, London: Routledge, 1996, 181.

⁸⁶Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture*, 2008, 120.

⁸⁷Christopher H. Partridge, "Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of the West," *The Oxford Handbook of New Religious Movements*, J. R. Lewis, ed., New York: Oxford University Press, 2004, 53.

l'avance Partridge, "popular culture is socially, psychologically, and spiritually consequential."⁸⁸ À dire vrai, nombre de chercheurs, de reporters, de Néo-païens et de Chrétiens conservateurs s'entendent pour dire que la mode contemporaine du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire a joué un rôle dans ce développement. À peu d'exceptions près, tous concorderaient plausiblement avec la position de Peg Aloï selon laquelle : "The increasing involvement of teenagers in Wicca and Witchcraft can be attributed in part to the influence of various films and TV shows which feature teenagers involved in the occult in general, and Witchcraft or Wicca in particular."⁸⁹ En compensation, ils diffèrent manifestement sur le rôle exact des produits culturels à succès – tels que le film *The Craft* (A. Fleming, 1996), les séries télévisées *Buffy the Vampire Slayer* (WB/UPN, 1997-2003) et *Charmed* (WB, 1998-2006) et la série de livres et de films de *Harry Potter* (1997-2011) – dans cette affaire⁹⁰.

Comme on l'a déjà décelé, il est clair que les jeunes qui s'identifient et qui s'emparent des éléments du surnaturel pour façonner des styles, des identités ou des différences à afficher traduisent

⁸⁸Christopher H. Partridge, *The Re-Enchantment of the West*, Vol. 2, 139. Sur le plan des chiffres, Gordon Lynch rapporte que : "Estimates based on returns from the ARIS poll suggest that there are only 140,000 Pagans in the United States and 134, 000 Wiccans, which represents around 0.065 per cent of the general US population for each group. Reported levels in the more recent National Study on Youth and Religion were slightly higher – 0.3 per cent of respondents said that they were Pagan or Wiccan." *The New Spirituality*, London: I.B. Tauris, 2007, 4.

⁸⁹Peg Aloï "A Charming Spell: The Intentional and Unintentional Influence of Popular Media upon Teenage Witchcraft in America," *New Generation Witches: Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*, H. E. Sanders & P. Aloï, eds., Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007, 122. On peut mentionner en passant qu'elle a d'ailleurs baptisé *The Craft* comme "the single greatest influence on the growth of teenage Witchcraft in America." *Ibidem*, 120.

⁹⁰Pour les chercheurs, voir Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witches: Magical Youth and the Search for the Self*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2007. Pour les reporters, voir "Buffy Draws Children to Witchcraft," *BBC News*, August 4, 2000. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/864984.stm> cité dans Bill Ellis, *Lucifer Ascending The Occult in Folklore & Popular Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2004, 6. Pour les Néo-païens, voir Wringly, "TV and Wicca," *Pagan Dawn*, Vol. 140, 2001, 57. Pour les Chrétiens conservateurs, voir le Pasteur David J. Meyer, "Harry Bewitches a Nation," *SIPL Freedom News*, 22 November, 2000. http://sipl.addr.com/feature_harrypotter.html cité dans Bill Ellis, *Lucifer Ascending*, 1.

des enjeux identitaires et contestataires⁹¹. Ce qui est, du reste, apparent à la fois sur l'écran et hors lui. D'une part, ces enjeux trouvent expression à l'heure actuelle dans beaucoup de films, de séries télévisées et de romans d'horreur surnaturelle. Au chapitre six, nous avons montré à quel point le surnaturel fascinant est dépeint non seulement comme quelque chose qui peut venir en aide aux personnages féminins, mais aussi comme une source de pouvoir, d'autorité et d'identité spécialement pour les adolescentes. Sous ce rapport, Sue Short résume bien le tout en soulignant la façon dont *The Craft* et *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) donnent à voir des jeunes femmes, plutôt marginales, qui embrassent volontairement les figures de la sorcière et du loup-garou "as an alternative to existing norms, adopting them as a measure of dissatisfaction and refusal."⁹² D'autre part, il est saillant que ces enjeux reviennent souvent à la bouche de la jeunesse qui savoure le surnaturel fascinant au cinéma et dans la culture populaire. Prenons le cas de Tia qui en dit long sur les enjeux identitaires et contestataires de tous ces jeux quand elle déclare dans un forum de discussion sur le Web que la sorcière du nom de Nancy (F. Balk) dans *The Craft* "reminds me of myself."⁹³

Par contre, il est plus délicat de cerner, comme l'expriment Santana et Erickson, "the complexities of the web of cause and effect" entre les cultures cinématographique et populaire et les sphères de la croyance, du religieux et du spirituel⁹⁴. Pour donner un aperçu de la mesure des problèmes, considérons quelques expressions et activités courantes parmi la jeune génération de sorcières. D'abord, dans le même forum que Tia, Amanda écrit que le personnage de Nancy "got me

⁹¹Sur ce point, voir aussi Daniel Coulombe, *Le fantastique religieux et l'adolescence: Ouija, paranormal, magie, satanisme, gothisme*. Montréal: Fides, 2003, 76.

⁹²Sue Short, *Misfit Sisters*, Houndmills: Palgrave/ Macmillan, 2006, 105.

⁹³Ce commentaire, relevé par Peg Aloï, est tiré du site www.purpleglitter.com. "A Charming Spell," 118.

⁹⁴Richard W. Santana & Gregory Erickson, *Religion & Popular Culture*, 2008, 120.

into the Wicca religion and into the Goth/punk style.”⁹⁵ À ce propos, il est à noter qu’Amanda n’est pas unique car d’autres jeunes personnes affirment pareillement que le spectacle du surnaturel fascinant a initialement stimulé leur curiosité à l’égard de la sorcellerie et a influencé leurs recherches non seulement identitaires, mais aussi spirituelles.⁹⁶ Comme le dit Patricia, une jeune sorcière interviewée par Helen A. Berger et Douglas Ezzy, “It activates that yearning to know more and stuff.”⁹⁷

Ensuite, les enquêtes auprès des jeunes menées par Edwards, Schofield Clark, Berger et Ezzy attestent que l’exploration entre amis de la sorcellerie de manières ludique, rituelle et expérimentale à la suite d’un film ou d’une émission de télévision qui a su (r)éveillé leur intérêt est chose commune⁹⁸. À ce compte-là, il semble que les produits médiatiques et culturels qui ont le souci de représenter authentiquement et positivement les croyances et les rituels de la sorcellerie contemporaines sont d’autant plus susceptibles de donner matière à la réflexion, à l’imitation, à la ritualisation

⁹⁵Peg Aloi, “A Charming Spell,” 124.

⁹⁶Partridge cite l’exemple d’une adolescente qui fut d’abord attirée par le spectacle du surnaturel fascinant et, par après, a entamé le pas vers une pratique plus sérieuse en joignant un cercle local : “This intelligent teenager (...) whilst fully aware of the fictional nature of *Buffy* and other similar artefacts (...) claimed that they had helped her to get beyond a negative interpretation of the occult and enabled her to appreciate that there might be a supernatural level of reality which could be of use to her.” *The Re-Enchantment of the West*, Vol. 1, 134. Pour d’autres illustrations, voir Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witches*, 39-40, 78. Ces derniers notent cependant qu’une partie de ceux et celles qui avouent que les films et les séries télévisées ont de prime abord aiguillonné leur intérêt envers la sorcellerie contemporaine ont ultérieurement développé un esprit critique de la “sorcellerie hollywoodienne.”

⁹⁷Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 76.

⁹⁸À titre d’illustration, Edwards relate qu’en 1998, dans une maison de banlieue à Greensboro, Caroline du Nord, un beau jour, quatre adolescentes se sont habillées en noir, ont allumé des chandelles et se sont préparées à visionner *The Craft*. Puis, elles ont commencé à réciter des incantations à l’unisson avec celles récitées par les quatre sorcières sur le petit écran. Des semaines durant, elles ont participé régulièrement à ce même rituel. *Metaphysical Media*, 73. Voir aussi Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 131-138 et Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 76. Hume note le même mouvement chez les gens qui adoptent des identités et des modes de vie vampiriques : “At first their imagination may be sparked by fictional characters and plots or by role-playing games, then they may move to dressing up and acting out their fantasies in the company of others. If they go a step further, by taking role-playing seriously, a new lifestyle or even a new belief system might present itself as a possibility.” “Liminal Beings & the Undead,” 4.

et à l'expérimentation⁹⁹. Tandis que les produits médiatiques et culturels façonnent leur monde imaginaire en empruntant des modèles à la Wicca, les jeunes qui s'intéressent, qui s'adonnent ou qui pratiquent la Wicca façonnent en partie leurs croyances, leurs pratiques et leurs identités en empruntant des modèles aux cultures cinématographiques et populaires. Ces échanges entre le monde du spectacle du surnaturel fascinant et le monde de la sorcellerie d'adolescents amènent entre autres Peg Aloi à la conclusion fort pertinente que ces mondes sont imbriqués dans une relation symbiotique¹⁰⁰.

Deux faits doivent être mis en lumière quant au phénomène de la sorcellerie d'adolescents. En premier ressort, il faut distinguer entre le mode sérieux des poursuites et des expériences religieuses relatives à la sorcellerie et, comme le formule Bill Ellis, "the adolescent patterns of playlike deviance that mimic them."¹⁰¹ En effet, les premières explorations dans le monde de la sorcellerie se font le plus souvent sur un mode ludique et la plupart des jeunes qui l'explorent ne deviennent pas des sorciers et des sorcières. Cependant, largement à cause de la mode actuelle du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire et, en particulier du surnaturel fascinant, un nombre accru de la jeune génération explore le monde de la sorcellerie. Comme l'expliquent Berger et Ezzy,

Witchcraft (...) has a larger impact than its numbers would suggest, as many more young people explore the religion than actually become Witches. If it is hard to estimate the number of witches (...), it is even harder to say how many dabble. Most, although not all, of the young people we spoke

⁹⁹Par exemple, le scénario de *The Craft* a pris forme en consultation avec une Grande Prêtresse. Il va de soi que ce souci de l'authenticité n'exclut pas forcément le sensationnel dans la production cinématographique et culturelle. C'est d'ailleurs l'une des raisons principales pour laquelle il y a une ambivalence dans la communauté néo-païenne à l'égard de la récupération ludique de la sorcellerie contemporaine. Comme le résume, Berger *et al.*, "There is ambivalence within the Neo-Pagan community about the religion's popularization. On the one hand, many Neo-Pagans are pleased that their religious and magical beliefs (...) are permeating mainstream culture. On the other hand, they worry that popularization may result in their religion becoming diluted (...)." *Voices from the Pagan Census*, 191.

¹⁰⁰Peg Aloi, "A Charming Spell," 122.

¹⁰¹Bill Ellis, *Raising the Devil*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, 66.

to describe exploring the religion with one or more friends who have dropped out. (...) The impact of the religion, therefore, goes beyond those who become Witches¹⁰².

En dernier ressort, il faut bien savoir que le phénomène de la sorcellerie d'adolescents ne s'est pas développé dans le vide, mais en rapport avec le milieu contemporain.

À juste titre, Berger et Ezzy précisent que la Wicca résonne avec un secteur des sociétés occidentales actuelles dans lesquelles prévalent les préoccupations à l'égard de l'égalité des sexes, de l'environnement, de l'individualisme ainsi que de la spiritualité de quête et de négociation. Dans ce contexte, la production médiatique et culturelle qui, selon eux, "celebrates and commodifies occult and paranormal ideas" joue un rôle non négligeable car elle contribue à la normalisation non seulement de telles préoccupations, mais aussi d'une croyance ouverte à une réalité alternative et, même, à la magie¹⁰³. Berger, Ezzy et Schofield Clark insistent de concert sur le fait que les médias ne sont pas responsables "for young people becoming Witches" : ceux et celles qui deviennent sorcières de façon sérieuse sont en quête de religion et de spiritualité¹⁰⁴. Par contre, les produits médiatiques et culturels deviennent nettement des ressources culturelles et spirituelles vers lesquelles les jeunes et, ajoutons à cela les moins jeunes, se tournent pour des idées sur ce qui est possible dans le monde de l'au-delà et pour s'orienter dans le monde complexe, pluriel et médiatisé de l'ici-bas.

À la manière de Cuneo, qui parlait précédemment de la relation symbiotique entre la culture populaire à teneur angoissante et certaines formes chrétiennes contemporaines, on peut bien se

¹⁰²Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 37.

¹⁰³Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 80. Voir aussi, 44, 78-79, 84.

¹⁰⁴Helen A. Berger & Douglas Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 75, 85. Voir également Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 10-14, 136. À ce sujet, d'après Stewart M. Hoover, il est question d'une "interaction of media with ideas and values that is more precisely 'identification' than it is 'influence' of some kind." *Religion in the Media Age*, Abingdon: Routledge, 2006, 219.

demander : que reste-t-il à dire concernant le rapport symbiotique entre la religion et la culture populaire aux États-Unis ? Il reste, nous semble-t-il, à parler du revers de la médaille, c'est-à-dire des répercussions de la récupération ludique du surnaturel dans la société américaine. D'après nos analyses, cette dernière entretient une relation symbiotique à la fois avec le pôle angoissant et le pôle fascinant de l'imaginaire cinématographique et culturel du surnaturel. Comme convenu dans les chapitres précédents, tout porte à croire que la récupération ludique reflète et concourt à la mise en place d'un climat culturel où le surnaturel angoissant a pu regagner du terrain et le surnaturel fascinant a continué de gagner le sien. Quelque part, on peut s'attendre à ce que la tension entre les formes ludique, angoissée et fascinée du surnaturel se manifeste elle aussi dans le vécu des individus et des groupes.

Dans la société américaine où le surnaturel est partie prenante de l'identité de plusieurs gens et groupes qui vivent dans deux secteurs concurrents du milieu culturel et religieux actuel *et se métamorphose assidûment en frissons plaisants, effrayants et fascinants*, on peut noter un éventail saisissant de répercussions. Autant que les produits médiatiques et culturels deviennent pourvoyeurs de sens, de valeur, d'identité, de spiritualité, autant ils deviennent des objets de conflit et de controverse. Pour le démontrer, rappelons les objections contre le spectacle de l'horreur surnaturelle parmi les milieux chrétiens conservateurs dans le cadre du contrecoup du succès de Harry Potter qui a marqué le tournant du troisième millénaire et qui s'inscrit dans l'ombre de la panique satanique de la décennie quatre-vingt et du début des années quatre-vingt dix¹⁰⁵. Par ailleurs, cet aperçu nous

¹⁰⁵Selon A. S. Ross, "By 1994, one survey reported that 70 % of Americans believed in the existence of sexually abusive satanic cults (...)." "Blame it on the Devil," *Redbook*, June 1994, 88 cité dans Stuart A. Wright, "Satanic Cults, Ritual Abuse, & Moral Panic," *Witchcraft & Magic*, H. A. Berger, ed., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, 121. Puisqu'on ancre nos propos dans le spectacle de l'horreur, on n'en retiendra que les traits qui éclairent le sujet. Ce dossier est au reste assez bien connu grâce aux travaux de sociologues. Voir J. S. Victor, *Satanic Panic*, Chicago: Open Court, 1993, J. La Fontaine, "Satanic Abuse Mythology," *Witchcraft & Magic in Europe: The 20th*

permettra simultanément de mieux saisir la dynamique sociale et culturelle qui émerge des interactions continues et tendues entre les pôles ludique, angoissé et fasciné de l'imaginaire du surnaturel américain contemporain.

Dans les milieux religieux conservateurs où le surnaturel retient une part de sa charge angoissante, l'orientation surnaturelle dans les cultures cinématographique et culturelle suscite des objections et, parfois, la mise en place d'actives campagnes de dénonciation. En l'occurrence, les jeux avec le surnaturel sur l'écran et hors lui grâce auxquels certains individus et groupes récoltent des gains d'ordres psychologique, culturel, social et spirituel sont perçus et définis, sans équivoque possible, comme une menace. Afin de replacer cette définition dans son contexte, rappelons la concomitance depuis les années soixante-dix de l'intérêt cyclique pour le surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire, la montée en puissance des mouvements fondamentalistes, évangéliques, pentecôtistes et charismatiques de nouveaux religieux et l'éclosion de nouvelles formes de religion, de spiritualité et de culture, y compris la Wicca.

Comme l'affirme Schofield Clark, c'est alors que les expressions ludiques (telle que le jeu avec la planchette ouija), culturelles (telle que la célébration de l'Halloween) et cinématographiques de l'horreur surnaturelle "joined a host of other purported popular cultural influences as possible sources for both religion's cultural retreat and for what was believed to be the rising interest in the occult."¹⁰⁶ Or, d'hier à aujourd'hui, les préoccupations à l'égard de l'essor des nouvelles formes de religion et de spiritualité, qui connaissent pourtant une certaine légitimation dans un différent secteur

Century, B. Ankarloo & S. Clark, eds., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 115-140 et P. Jenkins, "Satanism & Ritual Abuse," *The Oxford Handbook of New Religious Movements*, J. R. Lewis, ed., New York: Oxford University Press, 2004, 221-242.

¹⁰⁶Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 67.

de l'espace culturel américain, vont de pair avec celles dirigées vers les formes culturelles et populaires qui déploient le surnaturel. "To protect this sense that one's own group is in absolute command of the truth," propose Robert Wuthnow, "it helps to demonize other sources of influence on the culture."¹⁰⁷ De même, il semblerait que, pour protéger leur sens de la vérité, les milieux chrétiens conservateurs tendent depuis lors à diaboliser tout ce qui touche au surnaturel, à la magie et à l'occultisme que ce soit dans l'univers de la croyance et de la religion ou dans l'univers de la fiction.

Sous cet angle, la magie, la sorcellerie et l'occultisme sont vus comme étant inspirés par les forces du Mal. Comme le Pentecôtiste Mike Warnke l'avait proclamé, "They all call on the same spirit force – which is *not* God! And any supernatural power which is not of God is of Satan. It is that simple."¹⁰⁸ Qui plus est, ils sont souvent assimilés ouvertement au satanique et au Satanisme. Ici, il faut indiquer la contribution des films d'horreur surnaturelle eux-mêmes dans la perpétuation de l'idée qu'il existe un lien entre les nouvelles formes de religion et de spiritualité, en y comprenant la Wicca, et le Satanisme et, par voie de conséquence, d'une ambivalence à leur égard. Ce lien est en effet exploité dans maints films d'horreur surnaturelle de *Rosemary's Baby* à *Bless the Child* (C. Russell, 2000) à *Paranormal Activity 3* (H. Joost & A. Shulman, 2011). Ce qui est décrié par les Néo-païens et les sorcières contemporaines qui s'éloignent de tout rapport avec Satan et avec le Satanisme, et pour cause. Comme on l'a vu avec *Solstice* (D. Myrick, 2007) et *The Skeleton Key* (I.

¹⁰⁷Robert Wuthnow, *All in Sync*, Berkeley: University of California Press, 2003, 234.

¹⁰⁸Mike Warnke, *The Satan-seller*, South Plainfield: Bridge Publication, 1972, 185 cité dans Bill Ellis, *Raising the Devil*, 187. C'est lui qui souligne. Comme le clarifie Edwards, l'objection chrétienne comprend l'idée selon laquelle la sorcière désobéit Dieu et s'approprie de pouvoirs qui appartient à lui seul : "Beyond an association of witchcraft with the Devil, a prime Christian objection to witchcraft appears to stem from the witch's defiance. The sorcerer's craft is an expression of individual will rather than obedience to God. Witchcraft allocates to an individual the command over supernatural forces that many Christians believe should be left to that authority of God." *Metaphysical Media*, 77.

Softley, 2005) au chapitre six, même les films qui relèvent du surnaturel fascinant sont portés à prescrire une garde de circonspection autour des traditions religieuses et magiques derrière lesquelles se trouve, bon gré mal gré, quelque chose de vrai.

Le schéma d'opposition entre le Bien et le Mal ainsi qu'entre christianisme et magie/sorcellerie/occultisme/satanisme est énoncé explicitement dans les discours des gardiens de l'ordre chrétien conservateur pour qui jouer avec la magie équivaut à jouer avec le feu, particulièrement quand les jeux sont joués par la jeune génération¹⁰⁹. Dans certaines campagnes, l'essor du surnaturel au cinéma et dans la culture populaire est tenu responsable de séduire la jeunesse, de l'attirer à Satan et de l'encourager à s'adonner à la sorcellerie¹¹⁰. À ce titre, une minorité très vocale de chrétiens conservateurs ont prétendu au tournant du 21^e siècle que Harry Potter incitait les jeunes à lancer des défis aux figures d'autorité et qu'il favorisait la croissance du Paganisme et, par là même, du Satanisme¹¹¹. Bien que ce genre d'allégations n'est pas inédit, des actions légales et politiques et, même, des autodafés de centaines de livres ont été menées dans vingt-cinq États pour interdire les romans de J. K. Rowling dans les écoles et dans les librairies¹¹².

¹⁰⁹C'est ce que réitère Tim LaHaye, un ministre évangélique dans le supplément spécial intitulé *Revelations: 666* sur le DVD de la reprise récente de *The Omen* (J. Moore, 2006), "Satan has supernatural powers and it's not something to be playing with." Voici, par ailleurs, un bon exemple du rapport symbiotique entre la récupération ludique du surnaturel et le surnaturel angoissant. Il est à remarquer que LaHaye fait ce commentaire dans un interview qui accompagne un film d'horreur qui se nourrit de l'imaginaire apocalyptique pré-millénariste qui domine aux États-Unis depuis le tournant du 20^e siècle. Toujours est-il que LaHaye est lui-même le coauteur de la série de livres qui déploient le même imaginaire intitulée *Left Behind*. Cependant, ces oeuvres fictives se donnent pour vrai et elles visent à la fois à divertir et à éduquer. D'après Jason C. Bivins, 9% des Américains ont lu au moins un livre de la série *Left Behind*. Voir *Religion of Fear: The Politics of Horror in Conservative Evangelicalism*, New York: Oxford University Press, 2008.

¹¹⁰Voir Bill Ellis, *Lucifer Ascending*, 6.

¹¹¹Par exemple, "In November 2001, the Arkansas Baptist State convention passed a resolution stating, 'The Harry Potter book series and its subsequent materials are inconsistent with Biblical morality and ethics and promotes pagan beliefs and practices.'" Marion Gibson, *Witchcraft Myths in American Culture*, 190.

¹¹²Voir Elizabeth Kennedy, "They're Burning Books Again," <http://childrensbooks.about.com/cs/censorship/a/burningbooks.htm>. Consulté le 1 avril 2012.

Un coup d’œil aux discours portant sur l’envergure de la menace nous donne une bonne idée de la relation symbiotique qui s’installe même entre les côtés opposés du phénomène de la fascination à l’égard du surnaturel. Pour certains Chrétiens conservateurs, il n’est pas trop de dire que les jeux avec le surnaturel, incluant le cinéma d’horreur, mènent presque naturellement à un engagement plus sérieux avec les pratiques de la magie, de la sorcellerie et de l’occultisme. Comme le dit Gareth J. Medway, “It is believed that what begins as just a flirtation with ‘horror’ can sometimes be the first step on a slippery slope to other more sinister activities.”¹¹³ L’intérêt, les jeux, les explorations et les pratiques qui touchent à l’horreur surnaturelle, à la sorcellerie et à l’occultisme peuvent ainsi avoir des séquelles spirituelles néfastes. À un premier degré, ils constituent un danger car ils facilitent une plus grande latitude et tolérance envers la sorcellerie, qui est contraire aux saintes Écritures. À la base, ceux et celles qui décident de consommer de tels produits médiatiques et culturels font le choix de se divertir avec des choses qui sont distinctement condamnées par Dieu.

À un second degré, la récupération ludique du surnaturel ouvre la voie aux esprits malins et rend les gens vulnérables à la possession par le Diable. Dans les cercles chrétiens conservateurs qui maintiennent une préoccupation à l’égard du Malin, il est commun d’attribuer les cas d’obsession et de possessions démoniaques à la participation dans le monde de la sorcellerie et de l’occultisme¹¹⁴. D’après ses entrevues avec des exorcistes catholiques et évangéliques qui sont de plus en plus demandés à l’heure actuelle aux États-Unis, Cuneo rapporte qu’ils partagent la croyance selon laquelle “there has been an alarming rise of late in satanic and occult activity throughout the Western

¹¹³Gareth J. Medway, *Lure of the Sinister*, 103.

¹¹⁴Pour les cercles protestants conservateurs, voir Gareth J. Medway, *Lure of the Sinister*, 103. Pour les cercles catholiques conservateurs, voir Tracy Wilkinson, *Les Exorcistes du Vatican: Chasseurs de diable au XXI^e siècle*, C. et G. Busquet, trad., Montréal: Éditions Québec Amérique Inc., 2007, 40.

world, and that this has resulted in increasing numbers of people falling prey to demonic influence.”¹¹⁵ Seulement, comme on le sait déjà, la définition d’activités “sataniques” incluent les activités ludiques liées au surnaturel. Voilà pourquoi David J. Meyer, un Pasteur pentecôtiste, a du reste donné l’alerte sur le 8 juillet 2000. Alors que des millions d’enfants se sont rendus dans les librairies pour se procurer le tant attendu quatrième roman de la série de Rowling, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, ils sont rentrés chez eux “with a real evil spirit following each copy to curse those homes.”¹¹⁶

En ce cas, la récupération ludique du surnaturel semble acquérir une fois de plus une nouvelle valeur, celle de démonstration et d’avertissement. Les expressions surnaturelles dans les cultures cinématographiques et populaires, qui pourtant visent à donner forme à des mondes à part, à l’abri et à distance, servent ici à confirmer et à reproduire les peurs déjà présentes à l’égard de Satan et de ses alliés et, par ricochet, la vérité et le pouvoir de la religion chrétienne qui seule peut les assiéger et les chasser. Elles deviennent en quelque sorte une indication, voire une preuve supplémentaire que Satan est une force réelle dont la présence dans le monde est indéniable¹¹⁷. Qu’il s’agisse de glissements ou de ruptures de cadres tels qu’on les a définis plus tôt, les impacts du lien angoissant établi à la fois sur l’écran et hors lui entre les nouvelles formes de religion et de spiritualité, en y comprenant la sorcellerie contemporaine, et le Satanisme sont réelles pour un nombre considérable

¹¹⁵Michael W. Cuneo, *American Exorcism*, Note 4, 265.

¹¹⁶David J. Meyer, “Harry Potter? What Does God Have to Say?”, *Last Trumpet Ministries*, August 29, 2000, <http://www.lasttrumpetministries.org/tracts/tract7.html> cité dans Bill Ellis, *Lucifer Ascending*, 4.

¹¹⁷Voir Tracy Wilkinson, *Les Exorcistes du Vatican*, 161. Ou, comme le suggère Jason C. Bivins, “as evidence of evil’s growing dominion and of America’s precipitous slide as it turns away from its purported Christian heritage.” *Religion of Fear*, 140.

d'adhérents au Néo-paganisme et à la Wicca qui craignent de plus en plus de faire, et qui déclarent avoir fait, l'objet de discrimination et de harcèlement pendant les quinze dernières années¹¹⁸.

Mais il est une autre possibilité quant il vient à la dynamique culturelle et sociale qui émerge des interactions continues et tendues entre les trois pôles de l'imaginaire du surnaturel, à savoir celle selon laquelle "plus l'alarme est sonnée, plus les gens sont attirés par tout ce qui a trait au surnaturel, à la magie et à l'occultisme." Comme on l'a posé, la pierre de touche de l'attrait envers le surnaturel réside dans son pouvoir ambigu dans lequel les gens peuvent puiser pour s'habiller *en dehors de* l'autorité des institutions religieuses. Compte tenu du côté contestataire de l'imaginaire et des pratiques reliés au surnaturel, Ellis propose qu'il procure de fait des opportunités "for individuals to empower themselves *in the face of* institutionalized power structures."¹¹⁹ Dans la mesure où la tradition chrétienne évangélique est à l'heure actuelle une branche dominante de la vie religieuse et culturelle américaine, il est possible que les opportunités de se divertir par et de s'investir dans le surnaturel, la magie et l'occultisme, à la fois sur l'écran et hors lui, malgré elle suscitent un attrait encore plus grand¹²⁰. De cette façon, l'ascendance de la tradition chrétienne évangélique, avec sa croyance vive et sa préoccupation à l'égard du Mal, a contribué elle-même indirectement au phénomène de fascination envers le surnaturel d'abord, comme le formule Brian Wilson, en rendant

¹¹⁸Par exemple, "Young witches (...) report being mistreated (...), ostracized by old friends, others being pushed and hit. Recently (...) a divorced Wiccan couple embroiled in a custody battle was enjoined by the judge not to teach their religion to their son." Berger & Ezzy, *Teenage Witchcraft*, 45. Le cas de la jeune sorcière Brandi Blackbear est fort seyant. En 2000, elle fût renvoyée de son école près de Tulsa, Oklahoma car "the principal believed she used magic to harm one of her teachers." Comme le disent Helen A. Berger, Evan A. Leach et Leigh S. Shaffer, "Although the spread of scientific rationalism was expected to assign the belief in the efficacy of witchcraft and magic to folklore or to the superstitions of the uneducated (...), this has not occurred. Both the fear that witches are capable of magically harming others and the belief in the paranormal are commonplace (...), and not solely, (...), among the uneducated." *Voice from the Pagan Census*, 36.

¹¹⁹Bill Ellis, *Lucifer Ascending*, 6.

¹²⁰Voir Lynn Schofield Clark, *From Angels to Aliens*, 29, 48, 226-227.

“such films more plausible”¹²¹ et, puis, en s’érigeant dans une position d’autorité culturelle contre laquelle les individus et les groupes, notamment les jeunes, choisiront de se soulever en se tournant de mille manières vers le pouvoir ambigu, perturbateur et transformateur du surnaturel.

En résumé, nous espérons que nos analyses de quelques répercussions et enjeux sociaux et culturels de la récupération ludique de l’horreur surnaturelle au cinéma et dans la culture populaire sont suffisamment instructifs et significatifs pour donner une vue d’ensemble sur la portée du surnaturel dans l’imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain. Il nous semble que cet imaginaire ne prend tout son sens que par rapport à la dynamique culturelle et sociale grâce à laquelle il acquiert son pouvoir. Nous suggérons que la multiplicité de lectures et d’appropriations du spectacle de l’horreur surnaturelle dans le vécu des gens et des groupes y sont pour quelque chose dans le phénomène de la fascination actuelle à l’égard du surnaturel. En effet, les échanges réciproques d’idées, d’images et de modèles entre l’univers de la fiction et les univers de la croyance et de la religion méritent un examen attentif car ils nous permettent de mieux comprendre pourquoi et comment le surnaturel a pu prendre toute l’ampleur qu’il a connue au fil des quinze dernières années.

De notre examen du spectacle de l’horreur surnaturelle en terrain sociologique, nous retenons après tout qu’il s’opèrent des glissements, des ruptures et des influences mutuelles entre les cadres ludique et fictif et les cadres de la croyance et de la religion à un tel point qu’il s’avère plus approprié d’élargir nos conceptions des contextes de production et de réception pour inclure non seulement trois formes (ludique, angoissée et fascinée), mais aussi trois types de consommation (ludique, culturelle et spirituelle) du surnaturel dans l’imaginaire cinématographique et culturel américain

¹²¹Brian Wilson, “Horror,” *Encyclopedia of Religion & Film*, E. M. Mazur, ed., Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011, 235.

contemporain. Dans un contexte de réception élargi aux consommations ludique, culturelle et spirituelle, nous avons premièrement montré que les jeux avec l'horreur surnaturelle sur l'écran pouvaient s'étendre hors lui pour donner forme à d'autres activités ludiques (jeux vidéo, jeux de rôle de grandeur nature, parc d'attractions), à des curiosités fascinés (visites de lieux hantés) et à des ritualisations (mariages de morts-vivants, explorations de la sorcellerie). Deuxièmement, nous avons entrepris de fournir des éclaircissements sur les occasions où les jeux avec l'horreur surnaturelle glissent vers la consommation culturelle où ils gagnent des enjeux identitaires et contestataires (jeunes sataniques) et vers la consommation spirituelle où ils récoltent des enjeux spirituels (jeunes sorcières) et religieux (Chrétiens conservateurs).

Enfin, nous avons décelé que le surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire n'est pas seulement un moyen d'identification, mais encore de contestation et de transformation. Ce qui est une force qui attire les uns, mais qui répugne les autres. En offrant de tels véhicules, les trois formes du surnaturel émergent dans des dynamiques parfois symbiotiques (le surnaturel fascinant et la sorcellerie d'adolescents, le surnaturel angoissant et le lien magie/sorcellerie/occultisme/satanisme), parfois antagonistes (le surnaturel angoissant et les jeunes sataniques, le surnaturel ludique et les Chrétiens conservateurs). Tout bien envisagé, nous pouvons répéter avec Ingebreten que, décidément, "Nothing is just *just*" puisque le phénomène de fascination contemporaine à l'égard du surnaturel se révèle, coûte que coûte, bien plus complexe qu'il peut le paraître au premier abord.

CONCLUSION :
**La portée du surnaturel dans l'imaginaire
cinématographique et culturel américain contemporain**

Après avoir constaté la place significative du surnaturel dans les cultures cinématographique et populaire et, spécialement dans le cinéma d'horreur, des quinze dernières années aux États-Unis, nous avons entrepris dans cette thèse de faire la lumière sur la question suivante : Pour quelles raisons et de quelles manières le surnaturel continue-t-il de nourrir et de stimuler l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain ? Dans l'intention d'arriver à une compréhension globale du phénomène de fascination en question, nous l'avons cadré historiquement, culturellement, analytiquement et sociologiquement. Nos observations et nos analyses de films d'horreur récents sous l'angle d'approfondissements historique, culturel et sociologique nous ont permis de dégager d'abord trois formes distinctes, mais corrélatives dans la production cinématographique et culturelle du surnaturel et, ensuite, trois niveaux distincts, mais interactifs dans la réception de l'horreur surnaturelle au cinéma et dans la culture populaire. Nous croyons que cette conception élargie aux formes ludique, angoissée et fascinée du surnaturel ainsi qu'aux consommations ludique, culturelle et spirituelle soit à la hauteur de la complexité et de la portée du phénomène de fascination actuelle à son égard dans la société, la culture et la religion américaines. Pour mettre la dernière main à cette clé d'interprétation globale, faisons donc un tour d'horizon des conditions d'émergence, de production et de réception de chacune des formes en faisant valoir quelques constats d'importance qui découlent de notre triple axe d'interprétation du surnaturel en tant que jeu, peur et curiosité fascinée.

LA FORME LUDIQUE DU SURNATUREL : L'HÉRITAGE DES LUMIÈRES

Dans la première partie, à savoir le cadre historique, nous avons vu émerger et proliférer une forme ludique du surnaturel aux 17^e et 18^e siècles en Europe en plein milieu de la période de transition où l'on passe d'une vision traditionnelle à une vision moderne du monde. Désagrégé de la vision traditionnelle du monde, le surnaturel glisse vers le domaine de la fiction. À ce moment-là, il devint commun de lier le surnaturel au théâtre et à la fiction, de l'inscrire du côté de la fable et de le reléguer à l'impossible à l'imaginaire et à l'irréel. "Tush, Tush," écrivit le dramaturge Cyril Tourneur à l'aube du 17^e siècle, "Their walking spirits are mere imaginary fables. There's no such thing in *rerum natura*."¹ De la sorte, le passage du surnaturel de la réalité à la fiction, auquel a contribué la multiplication de formes ludiques et fictives qui le mettent en jeu et qui permettent de jouer avec lui, concoure vastement à évacuer la croyance et à apaiser les peurs envers le Mal surnaturel qui avaient, naguère, atteint leur apogée aux temps des bûchers.

À de nombreux égards, la migration des êtres et des pouvoirs surnaturels à l'époque des Lumières en direction de nouveaux espaces imaginaires – tels que la littérature de colportage, le théâtre, les contes de fées, les mascarades, les fantasmagories et les romans noirs – ont servi d'appui à une dynamique de transformation du surnaturel de la réalité à la fiction à laquelle participent de concert ceux et celles qui les créent et qui les reçoivent. En se transposant des cadres de la croyance et de la religion – où elles ont pour fonction de décrire la réalité – à des cadres ludiques, esthétiques et fictifs qui se définissent délibérément comme expressions imaginaires, les représentations du

¹Voir Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy; or The Honest Man's Revenge*, 1611. Comme le résume Christopher H. Partridge à sa manière, "Whereas the *supernatural* used to be, to all intents and purposes, natural, it gradually became *extranatural*, in that 'modernity' pushed it beyond the natural, empirical, *real* world, into the sphere of the fantastical, the fictional, and the theological." *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, Vol. 2, London: T&T Clark, 2005, 44.

surnaturel acquièrent un sens, une valeur et une fonction qui relèvent et qui restent – largement – de l'ordre de l'imaginaire. Transformées en objet de jeu, d'esthétique, de spectacle et de divertissement, elles sont appréciées de surcroît pour le plaisir qu'elles nous procurent en devenant, comme le dit bien Max Milner, "des moyens d'accès privilégiés dans un monde de sentiments et d'émotions."²

Dans une grande mesure, le cinéma d'horreur participe à cette dynamique de transformation du surnaturel léguée par l'époque des Lumières. Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, plusieurs films d'horreur récents assimilent le surnaturel à un jeu de désenchantement. En tant que tel, ils délimitent un espace sécuritaire et sécurisé de jeu où il nous est possible de jouer de manières libre, divertissante, licencieuse et libératrice avec les idées, les imageries et les figures du surnaturel et, même, du religieux. Qu'ils le font subtilement ou explicitement, les films qui déploient le surnaturel ludique tels que *Wendigo* (2001) et *Thir13en Ghosts* (2001) revendiquent ouvertement leur statut imaginaire en mettant de l'avant le lien entre le surnaturel et la fiction par le biais de divers procédés de distanciation qui rendent évident qu'il est question non pas de réel, mais de l'imaginaire. Tandis que le premier insiste sur les ambiguïtés du surnaturel aux niveaux de la narration, de l'interprétation et de la représentation de sorte qu'il nous invite à jouer un jeu avec les différentes classifications de la réalité, le second met au premier plan des apparitions matérielles et viscérales de façon à nous amener à jouer un jeu excessif, exagéré, ironique, comique et auto-référentiel avec le spectacle du surnaturel. Bref, la part du jeu dans le cinéma d'horreur valorise avant tout le pouvoir des histoires et des images issues de l'imaginaire du surnaturel qui nous donnent quartier libre soit pour explorer notre intériorité face à l'incertitude suscitée par des jeux

²Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, Tome I, Paris: Librairie José Corti, 1960, 206.

d'atmosphère soit pour prendre plaisir aux délices ambigus du côté noir et transgressif du surnaturel agencés par les jeux d'effets spéciaux.

La forme ludique du surnaturel vise à imposer un certain registre d'expérience qui fait tourner la peur en plaisir en s'appuyant d'une part sur une frontière invisible et interne qui donne une impression de sécurité et qui prescrit qu'on s'arrête avant d'entrer trop dans l'imaginaire enténébré du surnaturel porté par le cinéma d'horreur et, d'autre part, sur une variété de procédés de distanciation qui poussent à la roue d'une prise de conscience et d'une maîtrise sur l'illusion du surnaturel. À plus d'un titre, il appert que le caractère ludique du surnaturel au cinéma d'horreur fait partie intégrante de l'attrait qu'il exerce dans certains secteurs du public contemporain. Ainsi que le montrent de façon précise les enquêtes menées à ce sujet la plupart des gens accordent un sens, une valeur et une fonction de divertissement au surnaturel dans les films et dans la culture populaire.

Distanciée de la religion, de la croyance, des contraintes sociales et culturelles du quotidien, du vécu immédiat et, même, de nos propres représentations subjectives, la forme ludique du surnaturel traduit et reproduit une attitude détachée à son égard, plutôt qu'une croyance ou crainte. Par contre, il est à noter que nos contemporains prisent au plus haut point l'occasion de s'engager de façons libre et enjouée avec le surnaturel comme l'attestent les multiples prolongements du spectacle de l'horreur surnaturelle dans d'autres jeux plus immédiats et actifs par-delà les quatre coins de l'écran cinématographique comme les jeux vidéo, les jeux de rôle de grandeur nature, les parcs d'attraction et les visites aux lieux hantés. D'où l'ambivalence de la forme et de la consommation ludiques du surnaturel : quand bien même on possède une attitude détachée à leur égard, on se plaît maintes et maintes fois à faire comme si les êtres et les pouvoirs surnaturels existent comme un réel plus que réel dans toutes sortes d'activités ludiques.

Force est cependant de reconnaître que le glissement du surnaturel de la réalité à la fiction est plus ambigu qu'on ne l'avait jadis pensé. Depuis qu'il est apparu, le jeu de désenchantement, qui épaulé l'évacuation des croyances et l'apaisement des peurs à l'égard du surnaturel, a aussi provoqué des réceptions variées et des objections qui en limitent la portée. C'est pourquoi il vaut mieux de considérer la dynamique de transformation du surnaturel de la réalité à la fiction comme étant ni rigide ni systématique, ni sans contestation ni sans support. En faisant entrer de prime abord en ligne de compte les retombées à la fois apaisantes et ambivalentes d'un tel déplacement, il saute aux yeux que le surnaturel est, comme le formule Irène Bessières, "la figure d'un questionnement culturel qui traverse les époques" et qui a, de toute évidence, traversé également l'Atlantique³. Chemin faisant, il nous a donc semblé plus convenable d'envisager le parcours du surnaturel en Amérique comme une trajectoire oscillante entre le jeu, la peur et la curiosité fascinée plutôt qu'une évolution linéaire vers un monde dans lequel il n'est plus possible d'accepter l'idée ou, même, d'imaginer qu'il puisse exister une réalité surnaturelle ou spirituelle au-delà ou en deçà du monde visible, matériel et naturel.

LA FORME ANGOISSÉE DU SURNATUREL : L'HÉRITAGE DÉMONIAQUE DU CHRISTIANISME NOTAMMENT SOUS SES FORMES PURITAINE ET ÉVANGÉLIQUE

Bien que le pôle ludique ait tendance à doter le surnaturel de fictions plaisantes et apaisantes, il n'est pas le seul qui régit l'imaginaire cinématographique et culturel américain des temps présents. En effet, nous avons constaté que certains films d'horreur sont porteurs d'un différent discours sur le surnaturel et la crainte qu'il inspire. Par contraste avec le surnaturel ludique, les films qui relèvent du surnaturel angoissant se réclament comme des histoires véritables et/ou ils s'ancrent solidement

³Irène Bessières, *Le Récit fantastique : La poétique de l'incertain*, Larousse Université, 1974 cité dans Marriane Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève: Librairie Droz S.A., 2000, 70.

dans les système de croyance de notre époque où le surnaturel retient un statut sur l'échelle du vrai. Pour illustrer, écoutons la réaction du Père Robert Boyle à *The Exorcist* (1973) : "My faith does include the elements of which horror shows are made – human evil, fear, pain, superhuman evil and malice, and retribution."⁴ Or, il n'est pas sans intérêt que le Père Boyle se reconnait ici dans les images spectaculaires du surnaturel angoissant déployées par *The Exorcist* car d'autres que lui s'y sont reconnus et s'y reconnaissent à ce jour. C'est ainsi que la forme angoissée du surnaturel se veut de l'ordre culturel et religieux. Elle a affaire avec les peurs et les ambivalences qui sont encore produites par la religion, la culture et la société américaines envers le surnaturel, le démoniaque et le religieux sur lesquelles les cinéastes dépendent pour créer des histoires et des représentations de peur et auxquelles ils/elles contribuent, en retour, à reproduire et à modeler dans la société.

Dans les chapitres deux et cinq, nous avons examiné la manière dont la forme angoissée du surnaturel s'enracine dans l'évolution religieuse américaine et se perpétue sur le plan de l'imaginaire social de certains secteurs religieux conservateurs et sur le plan des représentations cinématographiques et culturelles de l'horreur surnaturelle. En faisant remonter le surnaturel angoissant aux sources puritaines et évangéliques de la nation américaine, nous avons suivi l'idée proposée préalablement par certains chercheurs selon laquelle il persiste depuis l'arrivée des pionniers puritains dans les colonies d'Amérique une croyance ambivalente et angoissée à l'égard du Mal et de la possibilité d'une invasion maléfique. Qu'elle prenne la forme plus traditionnelle et extériorisée de l'invasion surnaturelle et maléfique qui agresse, obsède ou possède les humains ou qu'elle prenne la forme plus moderne et intériorisée du Mal tapis au fond de soi qui émerge pour ruiner à la fois son porteur et

⁴Le Père Robert Broyle cité dans Colleen McDannell, "Catholic Horror: *The Exorcist* (1973)," *Catholics in the Movies*, C. McDannell, ed. New York: Oxford University Press, 2008, 208.

le monde, il est clair, pour Robert Muchembled par exemple, que les États-Unis conservent plus intensément cette croyance angoissée transmise par l'héritage démoniaque du christianisme. C'est pourquoi il n'est pas possible de lier dans son entier le phénomène de l'intérêt actuel envers le surnaturel soit à une domination sur les peurs soit à une notion de plaisir : une part de la production cinématographique et culturelle a tendance à cultiver l'héritage angoissant et la récupération ludique du surnaturel réussit à toucher des cordes sensibles et à soulever des objections virulentes comme c'était le cas des *Care Bears* durant la panique satanique des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt dix et de *Buffy the Vampire Slayer* et *Harry Potter* au tournant du 21^e siècle.

Certes, comme le fait remarquer avec raison Marianne Closson, c'est la part narrative de l'imaginaire démoniaque qui reste vivante aujourd'hui, alors que les fondements intellectuels et théologiques qui le justifiaient ont largement disparu⁵. Comme on l'a appris dans nos approfondissements historiques et culturels, c'est cette part narrative – qui était déjà présente à l'intérieur des discours démonologiques du début de la modernité – qui a préparé la voie à la récupération du surnaturel sur les plans ludique et esthétique. Bien que les esprits religieux qui les ont créés et qui les ont lus ne l'ont pas souvent concédé, les récits d'apparitions, de sorcières, de démons ont en effet toujours comporté potentiellement une valeur de divertissement en plus de ses valeurs d'édification, d'avertissement et de démonstration. Cependant, il ne faut surtout pas oublier que cette part narrative n'a pas en toute occasion desservi les croyances et les peurs à l'égard du Mal surnaturel. La récupération ludique et esthétique du surnaturel est ambivalente en ce qu'elle peut être créée et utilisée pour soit dénoncer le statut fictif du surnaturel (comme l'avait déjà fait le médecin Jean Wier au 16^e siècle et le fantasmagore Étienne-Gaspart Robertson au 18^e siècle), soit collaborer à la

⁵Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, 274.

fascination du surnaturel réel (comme l'avait jadis fait le magistrat Pierre De Lancre au 17^e siècle et comme le font encore à présent William Peter Blatty, Hal Lindsey et l'archevêque John Cardinal O'Connor)⁶.

Jusqu'à un certain point, le cinéma récent d'horreur surnaturelle reflète et collabore à la perpétuation d'une peur, d'une ambivalence et d'une incertitude à l'égard du Mal surnaturel au lieu de les apaiser et de les dominer. En se modelant sur les univers de la croyance et de la religion et en obéissant au principe opératoire du brouillage de frontières entre l'imaginaire et le réel qui vient rompre l'impression de sécurité et de maîtrise sur l'illusion du surnaturel que procure l'idée que ce n'est rien que du cinéma, un nombre de films du surnaturel angoissant tels que *The Haunting in Connecticut* (2009) et la trilogie de *Paranormal Activity* (2007, 2010, 2011) se rapprochent étroitement des performances sur le mode du *make-belief*. À l'opposé du surnaturel ludique, ces derniers mettent de l'avant non pas un lien entre fiction et le surnaturel, mais un lien entre réalité et surnaturel en laissant entendre qu'il existe des forces puissantes et hostiles aux humains dans ce monde.

Comme nous l'avons constaté au chapitre cinq, au-delà des particularités de la reprise du thème de l'invasion maléfique qui avait participer un quart de siècle plus tôt à la mise en place d'un climat culturel où le surnaturel a pu recouvrir une partie de sa capacité à inquiéter dans certains coins de l'Amérique, le trait caractéristique du surnaturel angoissant des quinze dernières années est sans aucun doute l'importance accordée aux indices, aux reflets et aux effets de réalité. De fait, la forme angoissée du surnaturel cherchent constamment à coller aux idées, croyances, peurs et soupçons déjà connus ou entretenus par le public relativement au surnaturel, au démoniaque et au religieux en

⁶Nous vous renvoyons au chapitre premier pour les exemples des 16^e, 17^e et 18^e siècles et aux chapitres cinquième et sixième pour ceux du 20^e siècle.

multipliant leurs points d’ancrage dans les systèmes actuels de croyance et en déployant une série de procédés de brouillage entre la réalité et la fiction dans le but de créer des effets de réalité. On a donc droit à un nombre notable de films ayant des thèmes surnaturels et démoniaques qui se donnent pour vrais, qui font naître ou aiguillonnent des rumeurs de malédiction planant autour du tournage, qui privilégient la suggestion, la technique documentaire ou le nouveau style d’effets d’horreur basés, comme le dit Rick Worland, “on a technical and ontological appeal to truth and reality.”⁷

Il est alors plus aisé de comprendre un point essentiel à la forme angoissée et, d’une différente manière, à la forme fascinée du surnaturel : parce qu’elles procèdent de modèles et d’imagerie qui s’ancrent encore dans les univers de la religion et de la croyance et parce qu’elles sont modelées par eux, les entités et les forces surnaturelles ne sont jamais tout à fait piégées ni par le passé ni par la fiction. Compte tenu de ces points de recoupement, il faut admettre en quelque part que deviennent plus mouvantes, plus ambiguës et plus incertaines les frontières entre la réalité et la fiction. Ce qui est propice aux glissement et aux ruptures de cadres par l’entremise desquels les êtres et les pouvoirs surnaturels qui logent d’ordinaire dans des espaces imaginaires sont à même de retrouver un sens religieux, une valeur d’édification, d’avertissement et de démonstration et une fonction en tant que “representations or interpretations of the real”⁸ comme nous l’avons bien vu au dernier chapitre.

En définitive, la meilleure pièce à l’appui du trafic des éléments du surnaturel entre les univers de la croyance et de la religion et l’univers de l’imaginaire cinématographique est celle de la concomitance du renouvellement de croyance, de peur et de fascination à l’égard du surnaturel et du démoniaque, qui a émergé à la fin des années soixante et qui a fleuri dans les années soixante-dix,

⁷Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell, 2007, 114.

⁸Jason C. Bivins, *Religion of Fear*, New York: Oxford University Press, 2008, 45.

à la fois dans les milieux religieux conservateurs, dans les formes populaires et alternatives de la religion et de la spiritualité et dans les cultures cinématographique et populaire. À la lumière de ces remuements qui ont marqué les décennies subséquentes, il est plus facile de saisir les façons dont un climat culturel s'est installé où le surnaturel a pu recouvrir à la fois sur l'écran et hors lui une part de sa capacité à inquiéter dans certains coins de l'Amérique comme l'atteste, du reste, Malachi Martin – ex-prêtre catholique, exorciste d'expérience et vulgarisateur du mythe du Satanisme moderne – dans la préface de la deuxième édition de son *Hostage to the Devil* (1992) : “To a far greater degree than most of us could have imagined fifteen or so years ago, a favorable climate for the occurrence of demonic possession has developed as the normal condition of our lives.”⁹ Ainsi en est-il du pôle angoissant non négligeable de l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain sur lequel nous croyons avoir soulevé, au moins, un coin du voile.

LA FORME FASCINÉE DU SURNATUREL : L'HÉRITAGE POPULAIRE ACCLIMATÉ À LA MODERNITÉ TARDIVE

Au chapitre troisième, nous avons élargi nos conceptions de l'histoire religieuse et culturelle américaine pour faire entrer en ligne de compte une longue tradition populaire qui s'intéresse au surnaturel, à la magie, à la sorcellerie et à l'occultisme. Dès qu'on pense ensemble les héritages des Lumières, du Christianisme *et* de la tradition populaire, il faut dire que la trajectoire oscillante du surnaturel aux États-Unis devient encore plus manifeste. Par contre, le surnaturel d'aujourd'hui qui prend ses racines dans cet héritage populaire a subi des changements dont il faut faire cas en

⁹Malachi Martin, *Hostage to the Devil: The Possession and Exorcism of Five Contemporary Americans*, San Francisco: HarperSanFrancisco, (1976) 1992. Comme nous l'avons annoté au chapitre cinq, c'est encore ce qu'ont confirmé les recherches et les enquêtes sur le terrain de Michael W. Cuneo dans son étude sur les exorcismes aux États-Unis au début du 21^e siècle. Voir *American Exorcism: Expelling Demons in the Land of Plenty*, New York: Doubleday, 2001, xii, 270.

s'adaptant de bien des façons à la modernité et, en particulier, à la modernité tardive. À ce titre, mieux vaut parler de l'émergence d'une autre forme du surnaturel au cours du 20^e siècle, soit celle d'une curiosité fascinée, dans laquelle prévaut une ouverture aux possibilités du surnaturel non seulement au niveau des nouvelles formes de religion et de spiritualité, mais aussi au niveau plus général de la société américaine.

En effet, comme nous l'avons conclu au chapitre trois, le surnaturel d'aujourd'hui n'est pas le même que celui d'autrefois. Même s'ils s'apparentent dans leurs dimensions synchrétique, éclectique, accessible et rassurant ainsi que dans leur capacité à donner un certain pouvoir et contrôle aux individus, le surnaturel et, plus spécifiquement, la forme fascinée du surnaturel du présent se développe dans de nouvelles conditions sociales, culturelles et religieuses qui peuvent, dans leurs façons particulières, lui ouvrir un chemin. La perte d'autorité et de pouvoir des institutions religieuses et culturelles, l'autonomisation des individus, la plus grande acceptation de la différence religieuse et culturelle, la spiritualité de quête et de négociation, le marché spirituel, le milieu tribal, le climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire, l'adaptation du surnaturel à la modernité et à la science et la transformation du surnaturel en spirituel et en énergie sont loin de faire obstacle au surnaturel. En compensation, ils contribuent tous à lui donner une expression différente.

Au chapitre six, nous avons montré l'importance de la forme fascinée du surnaturel à l'heure actuelle à la fois dans le cinéma d'horreur et dans le milieu religieux et culturel en explorant des espaces de terrain commun entre eux. Nous avons trouvé que les films récents d'horreur surnaturelle déploient à un haut degré une forme fascinée et, à la fois, reflètent et alimentent la nouvelle disponibilité de la société, de la culture et de la religion américaines à s'ouvrir aux possibilités du surnaturel. En somme, le surnaturel fascinant est une forme ambiguë qui se caractérise par son

potentiel de faire peur, mais aussi de rassurer ; par sa pourvoyance d'idées, d'expériences et de pouvoirs hors pair ; par son écho et par sa mobilisation du climat d'incertitude et de suspicion vis-à-vis les grands appareils du croire qui se traduit en partie dans une ouverture aux possibilités du surnaturel ; et, enfin, par son acclimatation souvent volontiers, mais, parfois, oscillante aux contours changeants du monde moderne.

En dépit du fait que plusieurs éléments de la modernité incommode le surnaturel, plusieurs de nos contemporains continuent de s'y intéresser et de laisser ouvert la possibilité qu'il puisse exister un monde au-delà ou en deçà du monde visible, matériel et naturel. On peut donc raisonnablement penser que quelque chose à propos du surnaturel les attire et les fascine. Sur ce plan, on a pu constater que le véritable moteur de la forme fascinée du surnaturel est son pouvoir transformateur. Dans le surnaturel fascinant au cinéma, l'au-delà ressort typiquement comme un pourvoyeur de sens, d'expériences et de pouvoir hors pair qui transforment et revitalisent les vies dans l'ici-bas. Ce qui va par ailleurs comme un gant avec la soif de transformation et de pouvoir à caractère personnel dans le terrain culturel et religieux actuel. À de nombreux titres, le thème du surnaturel fascinant est pertinent car il permet au public d'explorer des possibilités alternatives et d'avoir accès à des expériences indirectes du transcendant en dehors (mais pas nécessairement à l'opposé) des encadrements traditionnels et institutionnels religieux et des paramètres du réel avancés dans la culture rationaliste, scientifique et savante. Plus qu'une utilisation du surnaturel et du spirituel en tant que toile de fond, il semble même que la forme fascinée du surnaturel au cinéma met en oeuvre toutes ses ressources pour parvenir à (r)éveiller la curiosité du public à leurs égards.

Étant donné les points de recouvrements entre le terrain culturel et religieux où prévaut la nouvelle spiritualité de quête et de négociation et la forme fascinée du surnaturel, il n'est guère

étonnant de voir des échanges réciproques entre la frontière, tout compte fait, semi-perméable entre le monde projeté sur l'écran et le monde hors lui. Avec la perte de points de repères normatifs, les individus en quête de sens, d'identité et de spiritualité peuvent se nourrir non seulement des religions traditionnelles occidentales, mais aussi de sources d'autorité et de ressources religieuses et culturelles de plus en plus larges comme les traditions religieuses du monde, les religions et les spiritualités alternatives, les arts, la culture populaire et, même, les films d'horreur surnaturelle. En tant que ressources religieuses et culturelles, il est digne de remarque que le surnaturel acquiert une fois de plus un autre sens, valeur et fonction. Au lieu de se limiter à un pur divertissement, le surnaturel au cinéma et dans la culture populaire gagne des enjeux identitaires, contestataires et spirituels.

Du début à la fin, nous avons posé la question de savoir pourquoi le surnaturel continue de nourrir et de stimuler l'imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain. Ceci est interprété tantôt comme un moyen d'identification par les tenants de l'explication psychologique d'ordre cathartique, tantôt comme un moyen d'identification et de contestation par les tenants de l'explication culturelle et sociale. La fascination actuelle envers le surnaturel, sous tous ses aspects, réclame un troisième niveau d'explication : non seulement le surnaturel est-il un moyen d'identification et de contestation, mais aussi un moyen de transformation. Ainsi donc, est-il possible d'en finir sur un constat d'importance. Plusieurs de nos contemporains agissent comme fondés de pouvoir d'interprétation sur le spectacle du surnaturel dans lequel chacun a des intérêts personnels et des investissements différents et, en fin de compte, choisissent de s'abreuver à la source de l'imaginaire du surnaturel dans tous ses états. C'est là qu'ils rencontrent, encore et toujours, un pouvoir ambigu, perturbateur et transformateur qu'ils ne peuvent apparemment pas trouver nulle part ailleurs. On pourra peut-être toujours dire qu'une mode culturelle, par définition, va et vient ; mais,

on peut désormais mieux comprendre que même si elle est réputée fictive, la part du surnaturel n'en est pas pour autant négligeable et hors jeu.

FILMOGRAPHIE¹

Légende: * Reprise
 ? Film non-visionné

CINÉMA AMÉRICAIN D'HORREUR SURNATURELLE, 1930-1994

- *Dracula* (Tod Browning, 1931)
- *The Mummy* (Karl W. Freund, 1932)
- ? *White Zombie* (Victor Halperin, 1932)
- ? *Supernatural* (Victor Halperin, 1933)
- *Wizard of Oz* (Andrew Fleming, 1939)
- *The Wolf Man* (George Waggner, 1941)
- *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942)
- *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943)
- *The Uninvited* (Lewis Allen, 1944)
- *House on Haunted Hill* (William Castle, 1958)
- *13 Ghosts* (William Castle, 1960)
- *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962)
- *The Haunting* (Robert Wise, 1963, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968)
- *House of Dark Shadows* (Dan Curtis, 1970)
- ? *The Possession of Joel Delaney* (Waris Hussein, 1972)
- ? *Don't be Afraid of the Dark* (John Newland, 1973, Téléfilm)
- *The Exorcist* (William Friedkin, 1973)
- *Season of the Witch* (George A. Romero, 1973)
- *Burnt Offerings* (Dan Curtis, 1976)
- *Carrie* (Brian De Palma, 1976)
- *The Omen* (Richard Donner, 1976)
- *The Sentinel* (Michael Winner, 1976)
- *Audrey Rose* (Robert Wise, 1977)
- *Exorcist II: The Heretic* (John Boorman, 1977)
- *Damien: Omen II* (Don Taylor, 1978)
- *The Fog* (John Carpenter, 1978)
- *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979)
- ? *Boogeyman* (Ulli Lommel, 1980)
- *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- *The Final Conflict* (Graham Baker, 1981)

¹Compte tenu de l'étendue de la recherche à mener, nous ne prétendons aucunement à l'exhaustivité. De plus, il faut dire que nous concentrons notre attention surtout sur les films d'horreur surnaturelle à propos des esprits, des sorcières, des démons et des possessions démoniaques.

- *Ghost Story* (John Irvin, 1981)
- ? *Wolfen* (Michael Wadleigh, 1981)
- *Amityville II: The Possession* (Damiano Damiani, 1982)
- *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982)
- ? *Amityville 3-D* (Richard Fleischer, 1983)
- *The Entity* (Sidney J. Furie, 1983)
- *Evil Dead* (Sam Raimi, 1983)
- *Christine* (John Carpenter, 1984)
- *Fright Night* (Tom Holland, 1985)
- *Poltergeist II: The Other Side* (Brian Gibson, 1986)
- *Angel Heart* (Alan Parker, 1987)
- *The Believers* (John Schlesinger, 1987)
- *The Evil Dead 2* (Sam Raimi, 1987)
- *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987)
- *Prince of Darkness* (John Carpenter, 1987)
- ? *The Serpent and the Rainbow* (Wes Craven, 1987)
- *Witchboard* (Kevin S. Tenney, 1987)
- *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988)
- *Lady in White* (Frank LaLoggia, 1988)
- *Poltergeist III* (Gary Sherman, 1988)
- *The Seventh Sign* (Carl Schultz, 1988)
- ? *The First Power* (Robert Resnikoff, 1989)
- *Pet Sematary* (Mary Lambert, 1989)
- *The Exorcist III: Legion* (William Peter Blatty, 1990)
- *Flatliners* (Joel Shumacher, 1990)
- ? *The Haunted* (Robert Mandel, 1991, Téléfilm)
- *The Rapture* (Michael Tolkin, 1991)
- *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992)
- *Candyman* (Bernard Rose, 1992)
- ? *Grave Secrets: The Legacy of Hilltop Drive* (John Patterson, 1992, Téléfilm)
- ? *Pet Sematary II* (Mary Lambert, 1992)
- *The Crow* (Alex Proyas, 1993)
- *Candyman 2: Farewell to the Flesh* (Bill Condon, 1994)
- ? *Hellraiser III: Hell on Earth* (Anthony Hickox, 1994)
- *Interview With the Vampire* (Neil Jordan, 1994)
- *Wolf* (Mike Nichols, 1994)

CINÉMA ANGLAIS ET CANADIEN D'HORREUR SURNATURELLE, 1945-1995

- *Dead of Night* (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden & Robert Hamer, 1945, Grande-Bretagne)
- *Night of the Demon/Curse of the Demon* (Jacques Tourneur, 1957, Grande-Bretagne)
- *Horror Hotel* (John Llewellyn Moxey, 1960, Grande-Bretagne)

- *The Innocents* (Jack Clayton, 1961, Grande Bretagne)
- *Night of the Eagle/Burn Witch, Burn!* (Sidney Hayers, 1962, Grande-Bretagne)
- *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973, Grande-Bretagne & Italie)
- *The Legend of Hell House* (John Hough, 1973, Grande-Bretagne)
- *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1975, Grande-Bretagne)
- *Full Circle* (Richard Loncraine, 1977, Grande-Bretagne & Canada)
- *The Changeling* (Peter Medak, 1980, Canada)
- *Company of Wolves* (Neil Jordan, 1985, Grande-Bretagne)
- *Hellraiser* (Cliver Barker, 1987, Grande-Bretagne)
- *Hellbound: Hellraiser II* (Tony Randel, 1988, Grande-Bretagne)
- ? *Mister Frost* (Philippe Setbon, 1990, Grande-Bretagne & France)

CINÉMA AMÉRICAIN D'HORREUR SURNATURELLE, 1995-2011

- *Lord of Illusions* (Clive Barker, 1995)
- *The Prophecy* (Gregory Widen, 1995)
- *Voodoo* (René Eram, 1995)
- *Candyman 3: Day of the Dead* (Turi Meyer, 1996)
- *The Craft* (Andrew Fleming, 1996)
- *The Crow 2: City of Angels* (Tim Pope, 1996)
- *The Frighteners* (Peter Jackson, 1996, Co-production avec la Nouvelle-Zélande)
- ? *Hellraiser: Bloodline* (Alan Smithee & Kevin Yagher, 1996)
- *Little Witches* (Jane Simpson, 1996)
- ? *Black Circle Boys* (Matthew Carnahan, 1997)
- *The Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997)
- ? *The Eighteenth Angel* (William Bindley, 1997)
- *Event Horizon* (Paul W. S. Anderson, 1997)
- *Fallen* (Gregory Hoblit, 1997)
- ? *The Prophecy 2: Ashtown* (Greg Spence, 1997)
- ? *Wishmaster* (Robert Kurtzman, 1997)
- *Beloved* (Jonathan Demme, 1998)
- *In Dreams* (Neil Jordan, 1998)
- *What Dreams May Come* (Vincent Ward, 1998)
- *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999)
- *End of Days* (Peter Hyams, 1999)
- *The Eternal* (Michael Almereyda, 1999)
- *The Haunting* (Jan de Bont, 1999, *Reprise de *The Haunting*, Robert Wise, 1963)
- *House on Haunted Hill* (William Malone, 1999, * Reprise de *House on Haunted Hill*, William Castle, 1958)
- *The Mummy* (Stephen Sommers, 1999, *Reprise de *The Mummy*, Karl W. Freund, 1932)
- *The Ninth Gate* (Roman Polanski, 1999, Co-production avec la France et l'Espagne)
- ? *The Prophecy 3: The Ascent* (Patrick Lussier, 1999)
- *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999)

- *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999)
- *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999)
- *Stir of Echoes* (David Koepp, 1999)
- *Bless the Child* (Chuck Russell, 2000)
- *Book of Shadows: Blair Witch II* (Joe Berlinger, 2000)
- ? *The Convent* (Mike Mendez, 2000)
- ? *The Crow: Salvation* (Bharat Nalluri, 2000)
- ? *Doorway* (Michael B. Druxman, 2000)
- *The Gift* (Sam Raimi, 2000)
- ? *Hellraiser: Inferno* (Scott Derickson, 2000)
- *Lost Souls* (Janusz Kaminski, 2000)
- ? *Ricky 6* (Peter Filardi, 2000)
- ? *The St. Francisville Experiment* (Tim Thompson, 2000)
- *What Lies Beneath* (Robert Zemeckis, 2000)
- *Bones* (Ernest R. Dickerson, 2001)
- *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Chris Columbus, 2001, Co-Production avec la Grande-Bretagne)
- *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001)
- *John Carpenter's Ghosts of Mars* (John Carpenter, 2001)
- *The Mummy Returns* (Stephen Sommers, 2001)
- *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001, Co-production avec l'Espagne)
- *Session 9* (Brad Anderson, 2001)
- ? *Tales from the Crypt: Ritual* (Avi Nesher, 2001, *Reprise de *I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943)
- *Thirteen Ghosts* (Steve Beck, 2001, *Reprise de *13 Ghosts*, William Castle, 1960)
- *Wendigo* (Larry Fessenden, 2001)
- *Below* (David N. Twohy, 2002)
- *The Brotherhood III: The Young Demons* (David DeCoteau, 2002, Co-production avec le Canada)
- *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002, Co-production avec l'Espagne)
- *Dragonfly* (Tom Shadyac, 2002)
- *Fear dot com* (William Malone, 2002)
- *Frailty* (Bill Paxton, 2002)
- *Ghost Ship* (Steve Beck, 2002)
- *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Chris Columbus, 2002, Co-Produit avec la Grande-Bretagne)
- *Inheritance* (Kris Kristensen, 2002)
- *The Mothman Prophecies* (Mark Pellington, 2002)
- ? *Nine Lives* (Andrew Green, 2002)
- *Queen of the Damned* (Michael Rymer, 2002)
- *The Ring* (Gore Verbinski, 2002, *Reprise de *Ringu*, Hideo Nakata, 1998, Japon)
- *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002)
- *They* (Robert Harmon, 2002)
- ? *Vampire Clan* (John Webb, 2002)

- ? *Asylum of the Damned* (Philip Jones, 2003)
- *Darkness Falls* (Jonathan Liebesman, 2003)
- *Dead End* (Jean-Baptiste Andrea & Fabrice Canepa, 2003, Co-Production avec la France)
- ? *Dracula 2000* (Patrick Lussier, 2003)
- *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003)
- ? *Inhabited* (Kelly Sandefur, 2003)
- *Jeepers Creepers 2* (Victor Salva, 2003)
- *The Order* (Brian Helgeland, 2003)
- *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003)
- ? *Bell Witch Haunting* (Ric White, 2004)
- ? *Blessed* (Simon Fellows, 2004)
- ? *Chronicle of the Raven* (Pablo Pares & Daniel De La Vega, 2004)
- *Cursed* (Wes Craven, 2004)
- *Dead Birds* (Alex Turner, 2004)
- *Exorcist: The Beginning* (Renny Harlin, 2004)
- *The Grudge* (Takashi Shimizu, 2004, *Reprise de *Ju-on*, Takashi Shimizu, 2003, Japon)
- *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004)
- ? *Hellraiser: Deader* (Rick Bota, 2004)
- ? *Hell's Gate 11:11* (Michael Bafaro, 2004)
- ? *Keeper of Souls* (Tim Card, 2004)
- ? *The Prophecy: Uprising* (Joel Soisson, 2004)
- ? *Specters* (Phil Leirness, 2004)
- ? *The Toolbox Murders* (Tobe Hooper, 2004)
- *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004)
- ? *Witches of the Carribean* (David DeCoteau, 2004)
- ? *Alone in the Dark* (Uwe Boll, 2005, Co-production avec le Canada)
- *All Souls Day: Dia de los Muertos* (Jeremy Kasten, 2005)
- *An American Haunting* (Courtney Solomon, 2005)
- *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005, *Reprise de *The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979)
- *Boo* (Anthony C. Ferrante, 2005)
- *Boogeyman* (Stephen Kay, 2005)
- *Constantine* (Francis Lawrence, 2005, Co-production avec l'Allemagne)
- ? *The Crow: Wicked Prayer* (Lance Mungia, 2005)
- *Dark Water* (Walter Salles, Jr., 2005, *Reprise de *Dark Water*, Hideo Nakata, 2002, Japon)
- *Dominion: Prequel to the Exorcist* (Paul Schrader, 2005)
- ? *Exorcism: The Possession of Gail Bowers* (Leigh Scott, 2005)
- *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005)
- ? *The Exorcist Chronicles* (Will Rae, 2005)
- *The Fog* (Rupert Wainwright, 2005, Co-production avec la France, *Reprise de *The Fog*, John Carpenter, 1978)
- ? *Ghost Rig* (Julia Keen, 2005)

- *Harry Potter and the Globet of Fire* (Mike Newell, 2005, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- ? *Hellraiser: Hellworld* (Rick Bota, 2005)
- ? *Mortuary* (Tobe Hooper, 2005)
- ? *The Prophecy: Forsaken* (Joel Soisson, 2005)
- *The Ring Two* (Hideo Nakata, 2005)
- *The Skeleton Key* (Iain Softley, 2005)
- *Urban Legends: Bloody Mary* (Mary Lambert, 2005)
- *White Noise* (Geoffrey Sax, 2005, Co-production avec la Grande-Bretagne et le Canada)
- ? *666: The Child* (Jack Perez, 2006)
- ? *The Attic* (Mary Lambert, 2006)
- ? *Blackwater Valley Exorcism* (Ethan Wiley, 2006)
- ? *The Covenant* (Renny Harlin, 2006)
- *Dead Mary* (Robert Wilson, 2006)
- ? *Fingerprints* (Harry Basil, 2006)
- *The Gravedancers* (Mike Mendez, 2006)
- *The Grudge 2* (Takashi Shimizu, 2006)
- *The Last Winter* (Larry Fessenden, 2006, Co-production avec l'Islande)
- *Left in Darkness* (Steven R. Monroe, 2006)
- *The Legend of Lucy Keyes* (John Stimpson, 2006)
- *The Omen* (John Moore, 2006, *Reprise de *The Omen*, Richard Donner, 1976)
- ? *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (Gore Verbinski, 2006)
- *Pulse* (Jim Sonzero, 2006, *Reprise de *Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001, Japon)
- *The Return* (Asif Kapadia, 2006)
- *Séance* (Mark L. Smith, 2006)
- ? *Something in the Clearing* (Sonnie Hamner, 2006)
- ? *Unrest* (Jason Todd Ipson, 2006)
- *Wicked Little Things* (J.S. Cardone, 2006)
- *The Wicker Man* (Neil LaBute, 2006, *Reprise de *The Wicker Man*, Robin Hardy, 1975)
- *The Woods* (Lucky McKee, 2006)
- ? *666: The Beast* (Nick Everhart, 2007)
- *1408* (Mikael Häfström, 2007)
- ? *Bell Witch: The Movie* (Shane Marr, 2007)
- *Boogeyman 2* (Jeff Betancourt, 2007)
- *Borderland* (Zev Berman, 2007, Co-production avec le Mexique)
- *Dead Silence* (James Wan, 2007)
- ? *Death of a Ghost Hunter* (Sean Tretta, 2007)
- ? *Ghosts of Goldfield* (Ed Winfield, 2007)
- *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007)
- *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (David Yates, 2007, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- ? *The Haunting of Marsten Manor* (David Greenlaw Sapp, 2007)
- ? *The Haunting of North 3rd Street* (Jon Hyers, 2007)
- ? *Hush Little Baby* (Holly Dale, 2007)

- *The Invisible* (David S. Goyer, 2007, *Reprise de *Den Osynlige*, Joel Bergvall & Simon Sandquist, 2002, Suède)
- *The Messengers* (Danny & Oxide Pang, 2007)
- *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007)
- ? *Pirates of the Caribbean: At World's End* (Gore Verbinski, 2007)
- *Premonition* (Mennan Yapo, 2007)
- *The Reaping* (Stephen Hopkins, 2007)
- *Return to House on Haunted Hill* (Victor Garcia, 2007)
- *Solstice* (Dan Myrick, 2007)
- *Stir of Echoes 2: The Homecoming* (Ernie Barbarash, 2007)
- *White Noise 2* (Patrick Lussier, 2007)
- *Wind Chill* (Gregory Jacobs, 2007, Co-Production avec la Grande-Bretagne)
- ? *Asylum* (David R. Ellis, 2008)
- ? *Chronicles of an Exorcism* (Nick G. Miller, 2008)
- *Conjurer* (Clint Hutchison, 2008)
- *Don't Look Up* (Fruit Chan, 2008, *Reprise de Hideo Nakata, *Joyurei*, 1996, Japon)
- *The Echo* (Yam Laranas, 2008, *Reprise Yam Laranas, *Sigaw*, 2005, Philippines)
- *The Eye* (David Moreau & Xavier Palud, 2008, *Reprise de *The Eye*, Danny Pang & Oxide Pang, 2002, Co-Production entre Singapour et Hong Kong)
- *From Within* (Phedon Papamichael, 2008)
- ? *The Haunting of Amelia* (or *The Other Side of the Tracks*, A.D. Calvo, 2008)
- *The Haunting of Molly Hartly* (Mickey Liddell, 2008)
- *Hellboy II: The Golden Army* (Guillermo del Toro, 2008)
- ? *The Legend of Bloody Mary* (John Stecenko, 2008)
- ? *Legion: The Final Exorcism* (David Heavener, 2008)
- *Mirrors* (Alexandre Aja, 2008, *Reprise de *Into the Mirror*, Kim Seong-ho, Corée du Sud, 2003)
- *One Missed Call* (Eric Valette, 2008, Co-production avec le Japon, l'Allemagne et la Grande-Bretagne, *Reprise de *One Missed Call*, Takashi Miike, 2004, Japon)
- ? *The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor* (Rob Cohen, 2008, Co-production avec la Chine et l'Allemagne)
- *Pulse 2: Afterlife* (Joel Soisson, 2008)
- ? *Pulse 3* (Joel Soisson, 2008)
- *Shutter* (Masayuki Ochiai, 2008, *Reprise de *Shutter*, Banjong Pisanthanakun & Parkpoom Wongpoom, 2005, Thaïlande)
- *Trick 'r Treat* (Michael Dougherty, 2008)
- *Twilight* (Catherine Hardwicke, 2008)
- ? *Alone in the Dark II* (Michael Roesch & Peter Scheerer, 2009)
- *The Beacon* (Michael Stokes, 2009)
- *Boogeyman 3* (Gary Jones, 2009)
- ? *The Commune* (Elisabeth Fies, 2009)
- ? *Dark Mirror* (Pablo Proenza, 2009)
- *Deadline* (Sean McConville, 2009)
- *The Devil's Tomb* (Jason Connery, 2009)

- *Drag Me to Hell* (Sam Raimi, 2009)
- *Ghost Month* (Danny Draven, 2009)
- ? *Ghosts Don't Exist* (Eric Espejo, 2009)
- *The Grudge 3* (Toby Wilkins, 2009)
- *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (David Yates, 2009, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- ? *Haunting Villisica* (James Serpento, 2009)
- ? *Haunting of Winchester House* (Mark Atkins, 2009)
- ? *House of Bones* (Jeffrey Scott Lando, 2009)
- *The House of the Devil* (Ti West, 2009)
- *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009)
- *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009)
- *The Lovely Bones* (Peter Jackson, 2009, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- *Messengers 2: The Scarecrow* (Martin Barnewitz, 2009)
- *The New Daughter* (Luis A. Berdejo, 2009)
- ? *Night of the Demons* (Adam Gierasch, 2009)
- ? *Not Forgotten* (Dror Soref, 2009)
- ? *Ominous* (Justin Bergonzon, 2009)
- ? *Paranormal Entity* (Shane Van Dyke, 2009)
- ? *Possession* (Joel Bergvall & Simon Sandquist, 2009, *Reprise de *The Addicted*, Park Yeong-hun, 2002, Corée du Sud)
- *Red Sands* (Alex Turner, 2009)
- ? *The Sacred* (Jose Zambrano Cassella, 2009)
- ? *The Skeptic* (or *The Haunting of Bryan Becket*, Tennyson Bardwell, 2009)
- *The Twilight Saga: New Moon* (Chris Weitz, 2009)
- *The Unborn* (David S. Goyer, 2009)
- ? *All My Friends Are Funeral Singers* (Tim Rutili, 2010)
- ? *Altitude* (Kaare Andrews, 2010)
- *Camp Hell* (George VanBuskirk, 2010)
- *Case 39* (Christian Alvart, 2010)
- ? *Dead Awake* (Omar Naim, 2010)
- *Devil* (John E. Dowdle, 2010)
- ? *Fertile Ground* (Adam Gierasch, 2010)
- *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1* (David Yates, 2010, Co-Production avec la Grande-Bretagne)
- *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010)
- *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010)
- *Legion* (Scott Stewart, 2010)
- *Let Me In* (Matt Reeves, 2010, *Reprise de *Let the Right One In*, Tomas Alfredson, 2008, Suède)
- *Mirrors 2* (Victor García, 2010)
- *My Soul to Take* (Wes Craven, 2010)
- *Nightmare on Elm Street* (Samuel Bayer, 2010, *Reprise de *A Nightmare of Elm Street*, Wes Craven, 1984)

- *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010)
- ? *The Presence* (Tom Provost, 2010)
- *Shelter* (Måns Mårilind & Björn Stein, 2010)
- *The Sorcerer's Apprentice* (Jon Turteltaub, 2010)
- *The Twilight Saga: Eclipse* (David Slade, 2010)
- *Vanishing on 7th Street* (Brad Anderson, 2010)
- ? *Wake the Witch* (Dorothy Booraem, 2010)
- *The Wolfman* (Joe Johnston, 2010, *Reprise de *The Wolf Man*, George Waggner, 1941)
- *Absentia* (Mike Flanagan, 2011)
- *Anneliese: The Exorcist Tapes* (Jude Gerard Prest, 2011)
- *Don't be Afraid of the Dark* (Troy Nixey, 2011, Co-production avec le Mexique et l'Australie, *Reprise de *Don't be Afraid of the Dark*, John Newland, 1973, Téléfilm)
- *Dream House* (Jim Sheridan, 2011)
- *Fright Night* (Craig Gillespie, 2011, Co-production avec la Grande-Bretagne, *Reprise de *Fright Night*, Tom Holland, 1985)
- *Ghost from the Machine* (Matt Osterman, 2011)
- ? *A Haunting in Salem* (Shane Van Dyke, 2011)
- *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2* (David Yates, 2011, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- ? *Hellraiser: Revelations* (Victor Garcia, 2011)
- *Insidious* (James Wan, 2011, Co-production avec la Grande-Bretagne)
- *Paranormal Activity 3* (Henry Joost & Ariel Shulman, 2011)
- ? *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* (Rob Marshall, 2011)
- *Priest* (Charles Scott Stewart, 2011)
- *The Rite* (Mikael Häfström, 2011)
- *Season of the Witch* (Dominic Sena, 2011, Co-production avec la Hongrie)
- ? *The Shadows* (Sabrina Mansfield, 2011)
- *The Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 1* (Bill Condon, 2011)

FILMS QUI EMPLOIENT LA TECHNIQUE DU SURNATUREL EXPLIQUÉ, 1995-2011

- *Frequency* (Gregory Hoblit, 2000)
- *Soul Survivors* (Stephen W. Carpenter, 2001)
- *Identity* (James Mangold, 2003)
- *Godsend* (Nick Hamm, 2004)
- *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004)
- *Hide and Seek* (John Polson, 2005)
- *Joshua* (George Ratliff, 2007)
- *Stephen King's The Mist* (Frank Darabont, 2007)
- *Home Movie* (Christopher Denham, 2008)
- *The Uninvited* (Charles & Thomas Guard, 2009, *Reprise de *A Tale of Two Sisters*, Kim Jee-woon, Corée du Sud, 2003)

- *Heartless* (Jim Sturgess, 2010, Grande-Bretagne)
- *The Ward* (John Carpenter, 2011)

CINÉMA D'HORREUR SURNATURELLE PRODUIT HORS DES ÉTATS-UNIS, 1995-2011

- *An American Werewolf in Paris* (Anthony Waller, 1997, Grande-Bretagne, Hollande & Luxembourg)
- ? *Urban Ghost Story* (Geneviève Jolliffe, 1998, Grande-Bretagne)
- ? *Whispering Corridors* (Park Ki-hyeong, 1998, Corée du Sud)
- ? *Memento Mori* (Kim Tae-yong, Min Kyu-dong, 1999, Corée du Sud)
- *Ginger Snaps* (John Fawcett, 2000, Canada)
- *Belphégor -Le fantôme du Louvre* (Jean-Paul Salomé, 2001, France)
- *L'échine du diable* (Guillermo del Toro, 2001, Espagne)
- *The Gathering* (Brian Gilbret, 2002, Grande-Bretagne)
- ? *Maléfique* (Eric Valette, 2002, France)
- ? *Wishing Stairs* (Yun Jae-yeon, 2003, Corée du Sud)
- *Ginger Snaps 2: Unleashed* (Brett Sullivan, 2004, Canada)
- *Ginger Snaps Back: The Beginning* (Grant Harvey, 2004, Canada)
- *The Last Sign* (Douglas Law, 2004, Canada, France & Grande-Bretagne)
- ? *Romasanta: The Werewolf Hunt*, Paco Plaza, 2004, Espagne & Grande-Bretagne)
- *Saint Ange* (Pascal Laugier, 2004, France & Roumanie)
- *Fragile: A Ghost Story* (Jaume Balagueró, 2005, Espagne)
- ? *Spirit Trap* (David Smith, 2005, Grande-Bretagne)
- ? *Voice* (Choe Ik-hwan, 2005, Corée du Sud)
- ? *Half Light* (Craig Rosenberg, 2006, Allemagne & Grande-Bretagne)
- *The Marsh* (Jordan Baker, 2006, Canada)
- *Requiem* (Hans-Christian Schmid, 2006, Allemagne)
- *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006, Canada & France)
- *Silk* (Su Chao-pin, 2006, Taïwan)
- *The Abandoned* (Nacho Cerdà, 2007, Bulgarie, Grande-Bretagne & Espagne)
- *The Chair* (Brett Sullivan, 2007, Canada)
- *The Descendant* (Philippe Spurrell, 2007, Canada)
- ? *The Devil's Diary* (Farhad Mann, 2007, Canada, Téléfilm)
- *The Haunting of Sorority Row* (Bert Kish, 2007, Canada, Téléfilm)
- *L'Orphelinat* (Juan Antonio Bayona, 2007, Espagne & Mexique)
- ? *Credo* (Toni Harman, 2008, Grande-Bretagne)
- *Dorothy Mills* (Agnès Merlet, 2008, Irlande & France)
- *They Wait* (Ernie Barbarash, 2008, Canada)
- ? *The Watch* (Jim Donovan, 2008, Canada, Téléfilm)
- *Rise of the Gargoyles* (Bill Corcoran, 2009, Canada)
- *Surviving Evil* (Terence Daw, 2009, Grande-Bretagne & Afrique du Sud)
- ? *Atrocious* (Fernando Barreda Luna, 2010, Mexique & Espagne)
- *Black Death* (Christopher Smith, 2010, Allemagne & Grande-Bretagne)

- *Djinn* (Hugues & Sandra Martin, 2010, France & Maroc)
- *The Possession of David O'Reilley* (Steve Isles & Andrew Cull, 2010, Grande-Bretagne)
- *The Shrine* (Jon Knautz, 2010, Canada)
- ? *Uninhabited* (Bill Bennett, 2010, Australie)
- *Le village des ombres* (Fouad Benhammou, 2010, France)
- ? *Grave Encounters* (The Vicious Brothers, 2011, Canada)
- *Wake Wood* (David Keating, 2011, Irlande & Grande-Bretagne)

CINÉMA D'HORREUR SURNATURELLE PRODUITS PAR LES CHRÉTIENS ÉVANGÉLIQUES, 1995-2011

- ? *Apocalypse: Caught in the Eye of the Storm* (Peter Gerretsen, 1998)
- ? *Apocalypse II: Revelation* (Andre Van Jeerden, 1999)
- ? *The Omega Code* (Robert Marcarelli, 1999)
- ? *Apocalypse III: Tribulation* (Andre Van Jeerden, 2000)
- *Left Behind: The Movie* (Victor Sarin, 2000)
- ? *Apocalypse IV: Judgment* (Andre Van Heerden, 2001)
- ? *Meggido: The Omega Code 2* (Brian Trenchard-Smith, 2001)
- *Left Behind II: Tribulation Force* (Bill Corcoran, 2002)
- ? *The Veritas Project: Hangman's Curse* (Rafael Zielinski, 2003)
- ? *Left Behind: World at War* (Craig R. Baxley, 2005)
- *The Visitation* (Robby Henson, 2005)
- *House* (Robby Henson, 2008)
- ? *Pray* (Matt Mitchell, 2007)
- ? *Pray 2.5* (Matt Mitchell, 2009)
- ? *Spirits Among Us* (Ray Jenkins, 2009)

TÉLÉFILMS ET MINI-SÉRIES AMÉRICAINS LIÉS AU SURNATUREL, 1995-2011

- *The Shining* (Mick Garris, 1997)
- *The Rage: Carrie 2* (Katt Shea, 1999)
- ? *Storm of the Century* (Craig R. Baxley, 1999)
- ? *Possessed* (Steven E. De Souza, 2000)
- *Rose Red* (Craig R. Baxley, 2002)
- ? *Sightings: Heartland Ghost* (Brian Trenchard-Smith, 2002)
- ? *The Diary of Ellen Rimbauer* (Craig R. Baxley, 2003)
- *Kingdom Hospital* (Craig R. Baxley, 2004, *Reprise de *The Kingdom* et *The Kingdom II*, Lars von Trier, Danemark, 1994, 1997)
- *Revelations* (David Semel, 2005)
- *House Next Door* (Jeff Woolnough, 2006, Co-production avec le Canada)
- ? *The Initiation of Sarah* (Stuart Gillard, 2006)
- *They Come Back* (John Bradshaw, 2007, Co-production avec le Canada)

- *Ba'al: The Storm God* (Paul Ziller, 2008, Co-production avec le Canada)
- *The Unquiet* (Bill Corcoran, 2008)

SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES LIÉES AU SURNATUREL, 1995-2011

- *American Horror Story* (FX, 2011-)
- *Angel* (WB, 1999-2004)
- *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003)
- *Carnivale* (HBO, 2003-2005)
- *Charmed* (WB, 1998-2006)
- *Dead Like Me* (Showtime, 2003-2004)
- ? *The Dead Zone* (USA, 2002-2007)
- ? *The Dresden Files* (Sci Fi, 2007)
- *Eli Stone* (ABC, 2008-2009)
- *Freakylink* (FOX, 2000-2001)
- *The Gates* (ABC, 2010)
- *Ghostwhisperer* (CBS, 2005-2010)
- *A Gifted Man* (CBS, 2011-2012)
- *Grimm* (NBC, 2011-)
- *Haven* (SyFy, Co-production avec le Canada, 2010-)
- *Joan of Arcadia* (CBS, 2003-2005)
- *Medium* (NBC, 2005-2009; CBS, 2009-2011)
- *Millennium* (FOX, 1996-1999)
- *Once Upon a Time* (ABC, 2011-)
- *The Others* (NBC, 2000)
- *Point Pleasant* (FOX, 2005)
- ? *Poltergeist: The Legacy* (Showtime/Sci Fi, Co-production avec le Canada, 1996-1999)
- *Reaper* (CW, 2007-2009)
- *The River* (ABC, 2012)
- *The Secret Circle* (CW, 2011-2012)
- *Supernatural* (WB, 2005-2006; CW, 2006-)
- ? *Teen Wolf* (MTV, 2011-)
- *Touched by an Angel* (CBS, 1994-2003)
- *Tru Calling* (FOX, 2003-2005)
- *True Blood* (HBO, 2008-)
- *The Vampire Diaries* (CW, 2010-)
- *Warehouse 13* (Sci Fi, 2009-)
- *The Witches of Eastwick* (ABC, 2009-2010)
- *Wolf Lake* (CBS, 2001)
- ? *Wonderfalls* (FOX, 2004)
- *The X-Files* (FOX, 1993-2002)

ÉMISSIONS AMÉRICAINES DE TÉLÉ-RÉALITÉ PARANORMALE, 1995-2011

- ? *America's Haunted Castles* (The Travel Channel, 2005)
- *Celebrity Ghost Stories* (The Biography Channel, 2007-)
- ? *Celebrity Paranormal Project* (VH1, 2006-2007)
- ? *Crossing Over with John Edward* (Sci Fi, 1999-2004)
- ? *Extreme Paranormal* (A&E, 2009)
- ? *Ghost Adventures* (The Travel Channel, 2008-)
- *Ghost Hunters* (Syfy, 2004-)
- ? *Ghost Hunters Academy* (Syfy, 2009-2010)
- *Ghost Hunters International* (Syfy, 2008-)
- ? *Ghost Lab* (The Discovery Channel, 2009-2011)
- ? *Ghost Stories* (The Travel Channel, 2009-)
- ? *Ghost Trackers* (YTV, 2006)
- ? *Haunted History* (The History Channel, The Biography Channel, 1998-2008)
- *A Haunting* (The Discovery Channel, 2005-2007)
- ? *Most Terrifying Places in America* (The Travel Channel, 2009-)
- ? *MTV's Fear* (MTV, 2000-2002)
- *My Ghost Story* (A&E, 2010-)
- ? *Mystery Hunters* (The Discovery Channel, YTV, 2002-2006)
- ? *Paranormal Cops* (A&E, 2010)
- *Paranormal State* (A&E, 2007-2011)
- ? *Paranormal State: The New Class* (2010, A&E)
- ? *Pet Psychic* (Animal Planet, 2002- 2003)
- *Psychic Kids: Children of the Paranormal* (A&E, 2008-2010)
- ? *Scariest Places on Earth* (ABC Family, 2001-2006)
- ? *Sightings* (The Fox Channel, Sci Fi, 1991-1997)

BIBLIOGRAPHIE

PARTIE I ET PARTIE II : LE CADRE HISTORIQUE ET LE CADRE CULTUREL

Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1990.

Ahlstrom, Sydney E. *A Religious History of the American People*. New Haven: Yale University Press, (1972) 2004.

Albanese, Catherine L. *A Republic of Mind and Spirit: A Cultural History of American Metaphysical Religion*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.

- "Religion and American Popular Culture: An Introductory Essay," *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 59, No. 4, Fall 1996, 733-741.

Ankarloo, Bengt & Stuart Clark. "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Bengt Ankarloo & Stuart Clark, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, vii-xii.

Arasse, Daniel. "La chair, la grâce, le sublime," *Histoire du Corps*. Tome 1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dir. Paris: Éditions du Seuil, 2005, 411-477.

Ascari, Maurizio. *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2007.

Auerbach, Nina. "Review: Ghosts of Ghost," *Victorian Literature and Culture*. Vol. 32, No. 1, 2004, 277-284.

Bayard, Florence. "Pourquoi les morts reviennent-ils?," *Les Vivants et les Morts: Littératures de l'entre-deux mondes*. Arlette Bouloumié, dir. Paris: Éditions Imago, 2008, 17-29.

Belmont, Nicole. *Paroles païennes. Mythe et folklore*. Paris: Imago, 1986.

Bergeron, Bertrand. *Du surnaturel*. Notre-Dame-des-Neiges: Éditions Trois-Pistoles, 2006.

Bostridge, Ian. *Witchcraft and its Transformations c. 1650-1750*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Botting, Fred. "Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 277-300.

Bouloumié, Arlette. "Introduction," *Les Vivants et les Morts: Littératures de l'entre-deux mondes*. Arlette Bouloumié, dir. Paris: Éditions Imago, 2008, 11-16.

Boustani, Carmen. "Adèle Hugo et les tables tournantes," *Les Vivants et les Morts: Littératures de l'entre-deux mondes*. Arlette Bouloumié, dir. Paris: Éditions Imago, 2008, 67-77.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, (1967) 1991.

Carter, Margaret L. *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

Castex, Pierre George. *Le Conte fantastique en France*. Paris: José Corti, 1951.

Castle, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York: Oxford University Press, 1995.

Chireau, Yvonne. "Supernaturalism," *Themes in Religion and American Culture*. Philip Goff & Paul Harvey, eds. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 71-98.

Clark Roof, Wade. *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Clark, Stuart. *Thinking with Demons*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

Clery, E.J. *The Rise of Supernatural fiction, 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- "Laying the Ground for Gothic: The Passage of the Supernatural from Truth to Spectacle," *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Valeria Tindler-Villani & Peter Davidson, eds. Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1995, 65-74.

Closson, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*. Genève: Librairie Droz S.A., 2000.

Cohn, Norman. *Europe's Inner Demons: The Demonization of Christians in Medieval Christendom*. Chicago: University of Chicago Press, (1975) 2000.

Courtine, Jean-Jacques. "Le corps inhumain," *Histoire du Corps*. Tome 1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dir. Paris: Éditions du Seuil, 2005, 373-386.

Cox, Jeffrey N. "English Gothic Theatre," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 125-144.

Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books, 1984.

Daston, Lorraine & Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.

Davies, John. "Catholic Envy: The Visual Culture of Protestant Desire," *The Visual Culture of American Religions*. David Morgan & Sally M. Promey, eds. Berkeley: University of California Press, 2001, 105-128.

Davies, Owen. *The Haunted: A Social History of Ghosts*. Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2007.

de Courville Nicol, Valérie. *Le soupçon gothique: L'intériorisation de la peur en Occident*. Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004.

Delumeau, Jean. *Rassurer et protéger: Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*. Paris: Fayard, 1989.

- *Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1983.

- *La peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1978.

Demos, John Putnam. *Entertaining Satan. Witchcraft and Culture of Early New England*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

Despland, Michel. "The Supernatural," *The Encyclopedia of Religion*. Volume 14. Mircea Eliade, ed. New York: Macmillan, 1987, 159-163.

Duclos, Denis. *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris: La Découverte, 1994.

Duvignaud, Jean. "The Theatre in Society: Society in the Theatre," *Sociology of Literature and Drama*, Elizabeth & Tom Burns, eds. *Sociology of Literature and Drama*, Baltimore: Penguin Books Ltd., 1973, 82-99.

- *Spectacle et Société: Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*. Paris: Éditions Denoël, 1970.

Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. New York: Blackwells, (1973) 1994.

- *La dynamique de l'Occident*. Paris: Calmann-Lévis, 1975.

Finucane, R.C. *Appearances of the Dead: A Cultural History of Ghosts*. London: Junction Books, 1982.

Frye, Northrop. *Fables of Identity*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.

Galbreath, Robert. "Explaining Modern Occultism," *The Occult in America: New Historical Perspectives*. Howard Kerr & Charles L. Crow, eds. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 11-37.

Geary, Robert F. *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief, and Literary Change*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992.

Gélis, Jacques. "Le corps, l'Église et le sacré," *Histoire du Corps*. Tome 1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dir. Paris: Éditions du Seuil, 2005, 17-107.

Gildrie, Richard P. "Visions of Evil: Popular Culture, Puritanism and the Massachusetts Witchcraft Crisis of 1692," *Journal of American Culture*. Vol. 8, Winter 1985, 17-33.

Godbeer, Richard. *The Devil's Dominion: Magic and Religion in Early New England*. New York: Cambridge University Press, 1992.

Hackett, David G. "Introduction: A World of Wonders," *Religion and American Culture: A Reader*. David G. Hackett, ed. New York: Routledge, 1995, 27-28.

Hall, David, D. "Chapter 64: From the Seventies to the Present," *A Religious History of the American People*. New Haven: Yale University Press, 2004, 1097-1118.

- "A World of Wonders: The Mentality of the Supernatural in Seventeenth-Century New England," *Religion and American Culture: A Reader*. David G. Hackett, ed. New York: Routledge, 1995, 29-52.

Handley, Sasha. *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*. London: Pickering & Chatto, 2007.

Hannon, Patricia. *Fabulous Identities*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1998.

Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 1-21.

Ingebretsen, Edward J. *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2001.

- *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. Armonk: M. E. Sharpe, 1996.

Isaacs, Ernest. "The Fox Sisters and American Spiritualism," *The Occult in America: New Historical Perspectives*. Howard Kerr & Charles L. Crow, eds. Chicago: University of Illinois Press, 1983, 79-110.

Isaiasz, Vera. "The Devil in Spandau: Demonology between Religion and Magic at the End of the Sixteenth Century," *Religion and Its Other: Secular and Sacral Concepts and Practices in Interaction*. Heike Bock, Jörg Feuchter & Michi Knecht, eds. Frankfurt: Campus Verlag, 2008.

Jacques-Chaquin, Nicole. "La fable sorcière, ou le labyrinthe des enchantements," *Littératures classiques*. No. 25, Automne 1995, 87-96.

Jones, Darryl. *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. New York: Oxford University Press, 2002.

Kelly, Leo P. "Introduction to Chapter 3: Ghost Stories – The Haunted House of Man's Mind." *The Supernatural in Fiction*. Leo P. Kelly, ed. New York: McGraw-Hill Book Company, 1973, 131.

Kerr, Howard & Charles L. Crow. "Introduction," *The Occult in America: New Historical Perspectives*. Howard Kerr & Charles L. Crow, eds. Urbana: University of Illinois Press, 1983, 1-10.

Kibbey, Ann. "Mutations of the Supernatural: Witchcraft, Remarkable Providences, and the Power of Puritan Men." *American Quarterly*. Vol. 34, No. 2, 1982, 125-48.

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London & New York: Routledge, 1995.

Klaniczay, Gábor. *The Uses of Supernatural Power: The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early Modern Europe*. Susan Singerman, trans. Karen Margolis, ed. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Landry, Joshua & Michael Saler. "Introduction: The Varieties of Modern Enchantment," *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Joshua Landy & Michael Saler, eds. Stanford: Stanford University Press, 2009, 1-14.

Leventhal, Herbert. *In the Shadow of the Enlightenment: Occultism and Renaissance Science in Eighteenth Century America*. New York: New York University Press, 1976.

Link, Luther. *The Devil Without a Face*. London: Reaktin Books, 1995.

Lippy, Charles H. *Being Religious, American Style: A History of Popular Religiosity in the United States*. Westport: Greenwood Press, 1994.

Mannoni, Laurent. "The Art of Deception," *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception*. Laurent Mannoni, Wener Nekes & Marina Warner, eds. London: Hayward Gallery, 2004, 14-39.

Marasco, Sue. "Cosmology," *Themes in Religion and American Culture*. Philip Goff & Paul Harvey, eds. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 99-128.

Marty, Martin E. *A Nation of Behavers*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

McGinn, Bernard. *Antichrist: Two Thousand Years of Human Fascination with Evil*. San Francisco: Harper, 1994.

Milner, Max. *La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

- *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Beaudelaire, 1772-1861*, Tome I et II. Paris: Librairie José Corti, 1960.

Minkema, Kenneth P. "'The Devil Will Roar in Me Anon': The Possession of Martha Roberson, Boston, 1741," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. Elizabeth Reis, ed. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998, 99-120.

Minois, Georges. *Le diable*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe: A Sociological Approach to the Fantastic*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1990.

Morash, Chris. "The Time is Out of Joint (O Cursèd Spite!): Towards a Definition of a Supernatural Narrative," *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and its Contexts*. Volume 1. Bruce Stewart, ed. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998, 123-142.

Muchembled, Robert. *Une histoire du diable, XII^e -XX^e siècle*. Paris: Seuil, 2000.

- "Satanic Myths and Cultural Reality." *Early Modern European Witchcraft*. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen, eds. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Naphy, William G. & Penny Roberts. "Introduction," *Fear in Early Modern Society*. William G. Naphy & Penny Roberts, eds. Oxford: Manchester University Press, 1997, 1-8.

Oakes, David A. *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson, and King*. Westport: Greenwood Press, 2000.

O'Neil, Mary R. "Superstition," *The Encyclopedia of Religion*. Volume 14. Mircea Eliade, ed. New York: Macmillan, 1987, 163-166.

Paige, Nicholas. "Permanent Re-Enchantments: On Some Literary Uses of the Supernatural from Early Empiricism to Modern Aesthetics," *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Joshua Landy & Michael Saler, eds. Stanford: Stanford University Press, 2009, 159-180.

Pels, Peter. "Introduction: Magic and Modernity," *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Birgit Meyer & Peter Pels, eds. Stanford: Stanford University Press, 2003, 1-38.

- "Spirits of Modernity: Alfred Wallace, Edward Tylor, and the Visual Politics of Fact," *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Birgit Meyer & Peter Pels, eds. Stanford: Stanford University Press, 2003, 241-271.

Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. New York: Humanities Press, (1952) 1965.

Poole, W. Scott. *Satan in America: The Devil We Know*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009.

- Porter, Roy. "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Bengt Ankarloo & Stuart Clark, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 191-282.
- Purkiss, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London: Routledge, 1996.
- Reis, Elizabeth. *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1997.
- Ronzeaud, Pierre, "Préface," *Littératures classiques*. No. 25, Automne 1995, 5-31.
- Russell, Jeffrey Burton. "The Historical Satan," *The Satanism Scare*. James T. Richardson, Joel Best & David Bromley, eds. New York: Aldine De Gruyter, 1991, 41-48.
 - *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1986.
- Sage, Victor. *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. London, MacMillan, 1988.
- Saler, Benson. "Supernatural as a Western Category," *Ethos*. Vol. 5, No. 1, March 1977, 31-53.
- Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 167-188.
- Schmidt, Leigh Eric. *Restless Souls: The Making of American Spirituality*. New York: Harper San Francisco, 2005.
 - "Visualizing God's Silence: Oracles, the Enlightenment, and Elihu Vedder's *Questioner of the Sphinx*," *The Visual Culture of American Religion*. David Morgan & Sally Promey, eds. Berkeley: University of California Press, 2001, 211-28.
 - *Hearing Things: Religion, Illusion, and the American Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Schmitt, Jean-Claude. *Ghosts in the Middle Ages*. Teresa Lavender, trans. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Scribner, Robert W. "The Reformation, Popular Magic, and the 'Disenchantment of the World.'" *Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 23, 1993, 475-94.
- Sorlano, Marc. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- Stafford, Barbara Maria. *Artful Science: Enlightenment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: The MIT Press, (1994) 1999.

Stafford, Barbara Maria & Frances Terpak. *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles: Getty Publications, 2001.

Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press, (2004) 2005.

Tarot, Camille. *Le symbolique et le sacré: Théories de la religion*. Paris: La découverte, 2008.

Terramorsi, Bernard. *Le Mauvais rêve américain. Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis*. Paris: L'Harmattan, 1994.

Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. New York: Charles Scribners' Sons, (1971) 1991.

Tracy, Alison. "Uncanny Afflictions: Spectral Evidence and the Puritan Crisis of Subjectivity," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 18-39.

Tropp, Martin. *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 1990.

Vasquez, Manuel A. "Battling Spiritism and the Need for Catholic Orthodoxy," *Religions of the United States in Practice*. Volume 2. Colleen McDannell, ed. Princeton: Princeton University Press, 449-461.

Verrips, Jojoda. "Dr. Jekyll and Mr. Hyde: Modern Medicine Between Magic and Science," *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Birgit Meyer & Peter Pels, eds. Stanford: Stanford University Press, 2003, 223-240.

Von Mücke, Dorothea E. *The Seduction of the Occult and the Rise of the Fantastic Tale*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Warner, Marina. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- "Camera Ludica," *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception*. Laurent Mannoni, Wener Nekes & Marina Warner, eds. London: Hayward Gallery, 2004, 14-39.

Weaver-Zercher, David L. "Theologies," *Themes in Religion and American Culture*. Philip Goff & Paul Harvey, eds. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004, 5-38.

Weinstein, Sheri. "Technologies of Vision: Spiritualism and Science in Nineteenth-Century America," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 124-140.

Weinstock, Jeffrey Andrew. "Introduction," *Spectral America: Phantoms & the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 3-17.

Wuthnow, Robert. *After the Baby Boomers: How Twenty- and Thirty-Somethings are Shaping the Future of American Religion*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

- *All in Sync: How Music and Art Are Revitalizing American Religion*. Berkeley: University of California Press, 2003.

- *After Heaven: Spirituality in America since the 1950s*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Ziolkowski, Theodore. *Modes of Faith: Secular Surrogates for Lost Religious Belief*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Zipes, Jack. *Fairy Tales & the Art of Subversion*. New York: Routledge, 1991.

- ed. *Beauties, Beasts and Enchantment: Classics French Fairy Tales*. New York: New American Library, 1989.

PARTIE III : LE CADRE ANALYTIQUE

Abbott, Stacey. "High Concept Thrills and Chills: The Horror Blockbuster," *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Ian Conrich, ed. London: I.B. Tauris, 2010, 27-44.

Arnzen, Michael. "'There Is Only One': The Restoration of the Repressed in *The Exorcist: The Version You've Never Seen!*" *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, 99-116.

Auerback, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1995.

Bailey, Dale. *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Bowling Green: Bowling Green State Universal Popular Press, 1999.

Beal, Timothy K. *Religion and Its Monsters*. New York: Routledge, 2002.

Beeler, Karin. *Seers, Witches and Psychics on Screen: An Analysis of Women Visionary Characters in Recent Television and Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008.

Bellin, Joshua David. *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

Bell-Metereau, Rebecca. "Searching for Blobby Fissures: Slime, Sexuality and the Grotesque," *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Murray Pomerance, ed. New York: State University of New York Press, 287-99.

Berton, Mireille. "Quand la femme grandit, l'homme rétrécit: la symbolique du corps à géométrie variable dans *Attack of the 50 Foot Woman* et *The Incredible Shrinking Man*," Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 83-101.

Bloustien, Gerry. "Fans with a Lot at Stake: Serious Play and Mimetic Excess in *Buffy the Vampire Slayer*," *European Journal of Cultural Studies*. Vol. 5. No. 4, 427-49.

Boillat, Alain. "Les fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et dans le cinéma d'épouvante de la fin des années 70," *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 165-183.

Broderick, Mick. "Better the Devil You Know: Antichrists at the Millennium," *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Ian Conrich, ed. London: I.B. Tauris, 2010, 227-244.

Brogan, Kathleen. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

Brown, Keith. "Macedonian Culture and Its Audiences: An Analysis of *Before the Rain*," *Ritual, Performance, Media*. Felicia Hugues-Freeland, ed. London & New York: Routledge, 1998, 160-176.

Bruhm, Steven. "The Contemporary Gothic: Why We Need It," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 259-276.

Bunnell, Charlene. "The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film," *Planks of Reason*. Barry Keith Grant, ed. Metuchen: Scarecrow Press, 1984, 79-100.

Burke, Kenneth. "Literature as Equipment for Living," *Sociology of Literature and Drama*. Elizabeth & Tom Burns, eds. Baltimore: Penguin Books Ltd., 1973, 129-138.

Carroll, Noël. "The Fear of Fear Itself: The Philosophy of Halloween," *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*. Richard Greene & K. Silem Mohammad, eds. Chicago & La Salle: Open Court, 2006, 223-235.

- "Why Horror?" *Horror, The Film Reader*. Mark Jancovich ed. New York: Routledge, 2002, 33-45.

- *The Philosophy of Horror or The Paradox of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

Casebeer, Edwin F. "Stephen King's Canon: The Art of Balance," *A Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction*. Tony Magistrale & Michael A. Morrison, eds. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, 42-55.

Chassey, Jean-François et Bertrand Gervais. "Avant-Propos: De quels lieux parlons-nous ?", *Les lieux de l'imaginaire*. Jean-François Chassey et Bertrand Gervais, dir. Montréal: Liber, 2002, 6-14.

Cherry, Brigid. *Horror*. London & New York: Routledge, 2009.

Church, David. "Afterword: Memory, Genre, and Self-Narrativization; Or, Why I Should Be a More Content Horror Fan," *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, 235-242.

Constandinides, Costas. "Film Remake or Film Adaptation? New Media Hollywood and the Digitizing of Gothic Monsters in *Van Helsing*," *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Scott A. Lukas & John Marmysz, eds. Plymouth: Lexington Books, 2009, 243-264.

Cowan, Douglas E. *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*. Waco: Baylor University Press, 2008.

- "Horror and the Demonic," *The Routledge Companion to Religion and Film*. John Lyden, ed. New York & London: Routledge, 2008, 403-416.

Crane, Jonathan Lake. *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications, 1994.

Curtis, Barry. *Dark Places: The Haunted House in Film*. London: Reaktion Books, 2008.

De Rivera, Joseph & Theodore R. Sarbin. *Believed-In Imaginings: The Narrative Construction of Reality*. Washington: American Psychological Association, 1998.

Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., (1977) 2009.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge, (1966) 1996.

Droogers, André F. "The Third Bank of the River: Play, Methodological Ludism and the Definition of Religion," *The Pragmatics of Defining Religion: Contexts, Concepts and Contests*. Jan G. Platvoet & Arie L. Molendijk, eds. Leiden: Brill, 1999, 285-378.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archéologie générale* (10^e édition). Paris: Bordas, 1984.

Dyson, Jeremy Dyson. *Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film*. London: Cassell, 1997.

Edmundson, Mark. *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Edwards, Emily D. *Metaphysical Media: The Occult Experience in Popular Culture*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

- "The Ecstasy of Horrible Expectations: Morbid Curiosity, Sensation Seeking, and Interest in Horror Movies." *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law*. Volume 5. Bruce A. Austin, ed. Norwood: Ablex, 1991, 19-38.

Evans, Walter. "Monster Movies and Rites of Initiation," *Journal of Popular Film*. Vol. 4, No. 2, 1975, 124-142.

Flesher, Paul V. M. & Robert Torry. *Films and Religion: An Introduction*. Nashville: Abingdon Press, 2007.

Fischer, Lucy. "Birth Traumas: Parturition and Horror in *Rosemary's Baby*," *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant, ed. Austin: University of Texas Press, 1996, 412-431.

Fowkes, Katherine A. "Melodramatic Specters: Cinema and *The Sixth Sense*," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 185-206.

- *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

Freeland, Cynthia A. "Horror and Art-Dread," *The Horror Film*. Stephen Prince, ed. Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 189-205.

- *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000.

Freeland Cynthia A. & Thomas E. Wartenberg. "Introduction: Philosophy and Film," *Philosophy and Film*. Cynthia A. Freeland & Thomas Wartenberg, eds. New York: Routledge, 1995, 1-12.

Friedman, Lester D., ed. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Fry, Carrol L. *Cinema of the Occult: New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2008.

Galloway, Patrick. *Asia Shock: Horror and Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong, and Thailand*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2006.

Giles, Dennis. "Conditions of Pleasure in Horror Cinema," *Planks of Reason*. Barry Keith Grant, ed. Metuchen: Scarecrow Press, 1984, 38-51.

Goody, Jack. *La peur des représentations: du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Pierre-Emmanuel Dauzat, trad. Paris: La découverte, 2003.

Grivel, Charles. *Fantastique-fiction*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

Grixti, Joseph. *The Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London: Routledge, 1989.

Guido, Laurent. "Entre 'cauchemar' et 'paranoïa': une introduction aux représentations de la peur dans le cinéma fantastique hollywoodien," *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 7-40.

- "Un nouveau 'règne de la terreur'? La voix de *L'homme invisible* et les mythes de la dictature radiophonique," *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 59-81.

Gunning, Tom. "Flickers: On Cinema's Power for Evil," *Bad: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Murray Pomerance, ed. Albany: State University of New York Press, 2004, 21-37.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham & London: Duke University Press, 1995.

Handelman, Don. "Re-thinking *Naven*: Play and Identity," *Play and Culture (1978 Proceedings of the Association for the Anthropological Study of Play)*. Helen B. Schwartzman, ed. West Point: Lesire Press, 1980, 58-69.

- "Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-Communication." *It's a Funny Thing, Humor*, Antony J. Chapman & Hugh C. Foot, eds. Oxford: Pergamon Press, 1977, 185-192.

Hantke, Steffen. "Introduction: They Don't Make 'Em Like They Used To," *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, vii-xxxii.

Harding, D.W. "Practice at Liking: A Study in Experimental Aesthetics," *Sociology of Literature and Drama*. Elizabeth & Tom Burns, eds. Baltimore: Penguin Books Ltd., 1973, 471-488.

Harrington, Curtis. "Ghoulies and Ghosties," *The Quarterly of Film Radio and Television*. Vol. 7, No. 2, 1952, 191-202.

Hayes, Elizabeth T. "Commitment to Doubleness: U.S. Literary Magic Realism and the Postmodern," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 169-184.

Hefferman, Kevin. *Ghoul, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968*. Durham: Duke University Press, 2004.

Heller, Terry. *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Higley, Sarah L. & Jeffrey Andrew Weinstock, eds. *Nothing that Is: Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

Hills, Matt. *The Pleasures of Horror*. New York: Continuum, 2005.

Hong, Seung Min. "Redemptive Fear: A Review of *Sacred Terror* and Further Analyses of Religious Horror Films," *Journal of Religion and Popular Culture*. Vol. 22, No. 2, Summer 2010, http://www.usask.ca/relst/jrpc/art22%282%29-redemptive_fear.html.

Hoppenstand, Gary. "The Pleasures of Evil: Hedonism and the Contemporary Horror Film," *Beyond the Stars 5: Themes and Ideologies in American Popular Film*. Paul Loukides & Linda K. Fuller, eds. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996, 249-264.

Hugues-Freeland, Felicia. *Ritual, Performance, Media*. Felicia Hughes-Freeland, ed. London: Routledge, 1998.

Huizinga, J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1950.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York & London: Methuen, 1984.

Hutchings, Peter. *The Horror Film*. Harlow: Pearson Education Ltd., 2004.

Jeffrey, Denis. "Rituels de l'esthétique," *Religiologiques (Jeux et Traverses)*. No. 3, Printemps 1991, 159- 163.

Kavka, Misha. "The Gothic on Screen," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 209-228.

Kendrick, James. "A Return to the Graveyard: Notes on the Spiritual Horror Film," *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, 142-158.

Kendrick, Walter. *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*. New York: Grove Press, 1991.

King, Claire Sisco. "Imaging the Abject: The Ideological Use of the Dissolve," *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, 21-34.

King, Geoff & Tanya Krzywinska. *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. London: Wallflower, 2000.

Kovacs, Lee. *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., (1999) 2005.

Kreitzer, Larry J. "Scriptural Dimensions of Evil: Biblical Text as Timepiece, Talisman, and Tattoo," *The Lure of the Dark Side: Satan and Western Demonology in Popular Culture*. Christopher H. Partridge & Eric Christianson, eds. London: Equinox, 2009, 152-167.

Krzywinska, Tanya. "Hubble-Bubble, Herbs, and Grimoires: Magic, Manichaeism, and Witchcraft in *Buffy*," *Fighting the Forces: What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*. Rhonda Wilcox & David Lavery, eds. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002, 178-194.

- *A Skin for Dancing In: Possession, Witchcraft and Voodoo in Film*. Trowbridge: Antony Rowe Ltd., 2000.

Laycock, Joseph. "The Folk Piety of William Peter Blatty: *The Exorcist* in the Context of Secularization," *Interdisciplinary Journal of Research on Religion*. Vol. 5, 2009, 1-28.

Legros, Patrick. *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 1996.

Lemieux, Raymond. "De la nécessité de l'imaginaire," *Religiologique*. Vol. 1, 1990, 55-68.

Lenne, Gerard. "Monster and Victim: Women in the Horror Film," *Sexual Stratagems*. New York: Horizon Press, 1979, 31-40.

Lim, Bliss Cua. *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham & London: Duke University Press, 2009.

Lukas, Scott A. & John Marmysz. "Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade." *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Scott A. Lukas & John Marmysz, eds. Plymouth: Lexington Books, 2009, 1-22.

Jancovich, Mark. *Horror*. London: Bastford, 1992.

- ed. *Horror: The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.

Jewett, Robert & John Shelton Lawrence. "Eschatology in Pop Culture," *The Oxford Handbook of Eschatology*. Jerry L. Walls, ed. New York: Oxford University Press, 2008, 655- 670.

Johnston, Robert K. "Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue," *The Religion and Film Reader*. Jolyon Mitchell & S. Brent Plate, eds. New York: Routledge, 2007, 312-322.

Maddrey, Joseph. *Nightmare in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2004.

- Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang, 2005.
- Magistrale, Tony & Michael A. Morrison. "Introduction," *A Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction*. Tony Magistrale & Michael A. Morrison, eds. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, 1-8.
- Martin, Joel W. & Conrad E. Ostwalt Jr., eds. *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. San Francisco: Westview Press, 1995.
- McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2008.
- Miles, Margaret R. *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.
- Morrison, Michael A. "After the Danse: Horror at the End of the Century," *Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction*. Tony Magistrale & Michael A. Morrison, eds. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, 9-26.
- Ndalianis, Angela. "Dark Rides, Hybrid Machines and the Horror Experience," *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Ian Conrich, ed. London: I.B. Tauris, 2010, 11-26.
- O'Toole, Lawrence. "The Cult of Horror," *The Cult Film Reader*. Ernest Mathijs & Xavier Mendik, eds. New York: Open University Press, (1979) 2008, 257-262.
- Paul, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Terror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Petrie, Duncan, ed. *Cinema and the Realms of Enchantment: Lectures, Seminars and Essays by Marina Warner and Others*. London: British Film Institute, 1993.
- Phillips, Kendall R. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport: Praeger, 2005.
- Pinedo, Isabel C. "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film," *The Horror Film*. Stephen Prince, ed. Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 85 -117.
- Pitassio, Francesco. "Mauvais Rêve. George A. Romero, Les Morts-Vivants et le Cauchemar Américain," *Les Peurs de Hollywood: Phobies Sociales dans le cinéma fantastique américain*. Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 115-170.

- Plate, S. Brent. *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World*. London: Wallflower Press, 2008.
- Prince, Stephen. "Introduction: The Dark Genre and its Paradoxes," *The Horror Film*. Stephen Prince, ed. Piscataway: Rutgers University Press, 2004, 1-11.
- Rankin, Walter. *Grimm Pictures: Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and Suspense Films*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2007.
- Rigby, Jonathan. *American Gothic: Sixty Years of Horror Cinema*. London: Reynolds & Hearn Ltd., 2007.
- Roberge, Martine. *L'art de faire peur: des récits légendaires aux films d'horreur*. Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- Rockett, Will H., *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. New York: Greenwood Press, 1988.
- Royer, Carl & Diana. *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Parades*. New York: The Haworth Press, 2005.
- Ruffles, Tom. *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., 2004.
- Russell, Sharon. "The Witch in Film: Myth and Reality," *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Barry Keith Grant, ed. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1984, 113-125.
- Santos, Cristina & Adriana Spahr. "Introduction," *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*. Cristina Santos & Adriana Spahr, eds. New York: Peter Lang, 2006, 1-6.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Représentation, imitation, fiction: de la fonction cognitive de l'imagination," *Les lieux de l'imaginaire*. Jean-François Chassey et Bertrand Gervais, dir. Montréal: Liber, 2002, 15-32.
 - *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge, (2002) 2006.
- Schneider, Steven Jay & Daniel Shaw, eds. *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*. Lanham: Scarecrow Press, 2003.
- Schober, Adrian. *Possessed Child Narratives in Literature and Film: Contrary States*. Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2004.

Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen: An Illustrated History of the Devil in Cinema, 1896-1999*. London: Creation Books, 2001.

Shohat, Ella & Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

Short, Sue. *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*. Houndmills: Palgrave/Macmillan, 2006.

Simpson, Philip L. "The Horror 'Event' Movie: *The Mummy*, *Hannibal*, and *Signs*," *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Steffen Hantke, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, 85-98.

Skal, David. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Penguin, 1993.
- *Death Makes a Holiday: A Cultural History of Halloween*. New York & London: Bloomsbury, 2002.

Silver, Alain & James Ursini. *More Things Than Are Dreamt of: Masterpieces of Supernatural Horror From Mary Shelley to Stephen King in Literature and Film*. New York: Limelight Edition, 1994.

Stamp Lindsay, Shelley. "Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty," *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry K. Grant, ed. Austin: University of Texas Press, 1996.

Stone, Bryan. "The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films," *The Journal of Religion and Film*. Vol.5, No. 2, Oct. 2001. <http://www.unomaha.edu/jrf/sanctifi.htm>

Telotte, J.P. "Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror," *American Horrors*. Chicago: University of Illinois Press, 1987, 114-128.

Thomas, Paul. "New Religious Movements," *The Routledge Companion to Religion and Film*. John Lyden, ed. London: Routledge, 2009, 214-233.

Tinckness, Estella. "Feminine Boundaries: Adolescence, Witchcraft, and the Supernatural in New Gothic Cinema and Television," *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Ian Conrich, ed. London: I.B. Tauris, 2010, 245-258.

Thompson, Kirsten Moana. *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*. Albany: State University of New York Press, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Tomasovic, Dick. "Mutatis Mutandis: Les spectacles du corps paranoïde. Renouveau des agents mutagènes à Hollywood," *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 249-268.

- *Le palimpseste noir: Notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*. Liège: Éditions Yellow Now, 2002.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

- "From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society," *Genre and Contemporary Hollywood*. Steve Neale, ed. London: BFI Publishing, 2002, 105-16.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.

- "Liminality and the Performative Genres," *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. John J. MacAloon, ed. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, Inc., 1984, 19-41.

- *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

- *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.

Twitchell, James B. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford University Press, 1985.

Vovier, François. "King Kong: De la grande dépression à la régression présymbolique," *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Laurent Guido, dir. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, 41-57.

Waller, Gregory A. *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Walsh-Pasulka, Diana. "'Passion Tickets Bear Mark of Beast!' Otherworldly Realism, Religious Authority and Popular Film," *Journal of Religion and Popular Culture*. Vol. 11, Fall 2005, 1-11.

Walton, Kendall L. *Marvelous Images: On the Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Wells, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower Press, 2000.

Wexman, Virginia Wright. "The Trauma of Infancy in Roman Polanski's *Rosemary's Baby*," *American Horrors*. Chicago: University of Illinois Press, 1987, 30-43.

Williams, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. New York: Associated University Presses, 1988.

Wilson, Brian. "Horror," *Encyclopedia of Religion and Film*. Eric Michael Mazur, ed. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011, 231-238.

Winter, Douglas E. "Casting Out Demons: The Horror Fiction of William Peter Blatty," *A Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction*. Tony Magistrale & Michael A. Morrison, eds. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, 84-96.

Wood, Robin. "Introduction to the American Horror Film," *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Robin Wood & Richard Lippe, eds. Toronto: Festivals of Festivals, 1979, 6-28.

Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Malden: Blackwell, 2007.

Worley, Alec. *Empires of the Imagination: A Critical Survey of Fantasy Cinema from Georges Méliès to The Lord of the Rings*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2005.

Wright, Melanie J. "From Religion and Film (2007)," *The Religion and Film Reader*. Jolyon Mitchell & S. Brent Plate, eds. New York: Routledge, 438-444.

Xiberras, Martine. *Pratique de l'imaginaire*. Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2002.

PARTIE IV : LE CADRE SOCIOLOGIQUE

Aloi, Peg. "A Charming Spell: The Intentional and Unintentional Influence of Popular Media upon Teenage Witchcraft in America," *New Generation Witches: Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*. Hannah E. Sanders & Peg Aloi, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007, 113-127.

Ammerman, Nancy T. "Introduction: Observing Modern Religious Lives," *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*. Nancy T. Ammerman, ed. New York: Oxford University Press, 2007, 3-18.

- "Studying Everyday Religion: Challenges for the Future," *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*. Nancy T. Ammerman, ed. New York: Oxford University Press, 2007, 219-238.

- "North American Protestant Fundamentalism," *Media, Culture, and the Religious Right*. Linda Kintz & Julia Lesage, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, 55-114.

Asamoah-Gyadu, Kwabena. "'Blowing the Cover': Imaging Religious Functionaries in Ghanaian/Nigerian Film," *Religion, Media, and the Marketplace*. Lynn Schofield Clark, ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007, 224-243.

Augé, Marc. *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Amy Jacobs, trans. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- *The War of Dreams: Studies in Ethno Fiction*. Liz Heron, trans. Sterling: Pluto Press, 1999.

- Bado-Fralick, Nikki. *Coming to the Edge of the Circle: A Wiccan Initiation Ritual*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Baker, Joseph. "Who Believes in Religious Evil?: An Investigation of Sociological Patterns of Belief in Satan, Hell, and Demons." *Review of Religious Research*. Vol. 50, No. 2, 2008, 206-220.
- Barner-Barry, Carol. *Contemporary Paganism: Minority Religions in a Majoritarian America*. New York: Palgrave/Macmillan, 2005.
- Basher, Brenda E. *Give Me That Online Religion*. San Francisco: Jossey-Bass, 2001.
- Ben-Yehuda, Nachman. "The Revival of the Occult and of Science Fiction," *Journal of Popular Culture*. Vol. 20, No. 2, 1996, 1-16.
 - *Deviance and Moral Boundaries: Witchcraft, the Occult, Science Fiction, Deviant Sciences and Scientists*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Berger, Helen A. & Douglas Ezzy. *Teenage Witches: Magical Youth and the Search for the Self*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.
- Berger, Helen A., Evan A. Leach & Leigh S. Shaffer. *Voices from the Pagan Census: A National Survey of Witches and Neo-Pagans in the United States*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Besecke, Kelly. "Beyond Literalism: Reflexive Spirituality and Religious Meaning," *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*. Nancy T. Ammerman, ed., New York: Oxford University Press, 2007, 183.
- Bird, S. Elizabeth. *The Audience in Everyday Life: Living in a Media World*. New York & London: Routledge, 2003.
- Bivins, Jason C. *Religion of Fear: The Politics of Horror in Conservative Evangelicalism*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Booker, M. Keith. *Red, White, and Spooked: The Supernatural in American Culture*. Westport: Praeger, 2009.
- Boyer, Paul. *When Time Shall Be No More: Prophecy Belief in Modern American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Bromley, David G. "Satanism: The New Cult Scare," *The Satanism Scare*. James T. Richardson, Joel Best & David Bromley, eds. New York: Aldine De Gruyter, 1991, 49-106.

Campbell, Colin. "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization," *The Cultic Milieu: Oppositional Subcultures in an Age of Globalization*, Jeffrey Kaplan & Helène Löow, eds. Walnut Creek: AltaMira Press, (1972) 2002, 12-74.

Campbell, Colin & Shirley McIver. "Cultural Sources of Support for Contemporary Occultism," *Social Compass*. Vol. 34, No. 1, 1987, 41-60.

Chapman, Jennie. "Selling Faith Without Selling Out: Reading the *Left Behind* Novels in the Context of Popular Culture," *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*. John Walliss & Kenneth G. C. Newport, eds. London: Equinox, 2009, 149-172.

Clark, Lynn Schofield. *From Angels to Aliens: Teenagers, The Media, and the Supernatural*. New York: Oxford University Press, 2003.

- "Religion, Twice Removed: Exploring the Role of Media in Religious Understandings Among 'Secular' Young People," *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives*. Nancy T. Ammerman, ed. New York: Oxford University Press, 2007, 69-82.

- "Why Study Popular Culture? Or, How to Build a Case for Your Thesis in a Religious Studies or Theology Department," *Between the Sacred and the Profane: Researching Religion and Popular Culture*. Gordon Lynch, ed., New York: I.B. Tauris, 2007, 5-20.

Clark, Rodney. *What Americans Really Believe: New Findings from the Baylor Surveys of Religion*. Waco: Baylor University Press, 2008.

Clifton, Chas S. *Her Hidden Children: The Rise of Wicca and Paganism in America*. Lanham: AltaMira Press, 2006.

Coulombe, Daniel. *Le fantastique religieux et l'adolescence: Ouija, paranormal, magie, satanisme, gothisme*. Montréal: Fides, 2003.

Cuneo, Michael W. *American Exorcism: Expelling Demons in the Land of Plenty*. New York: Doubleday, 2001.

- "Of Demons and Hollywood: Exorcism in American Culture," *Studies in Religion*. Vol. 27, No. 4, 1998, 455-465.

Dayan, Daniel. "Les grands événements médiatiques au miroir du rituel," *Médias et religions en miroir*. Pierre Bréchon et Jean-Paul Willaime, dir. Paris: PUF, 2000, 245-264.

Deacy, Christopher. "Introduction: Why Study Religion and Popular Culture?" *Exploring Religion and the Sacred in a Media Age*. Christopher Deacy & Elisabeth Arweck, eds. Farnham: Ashgate, 2009, 1-22.

Deacy, Christopher & Gaye Williams Ortiz. *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

Detweiler, Craig & Barry Taylor. *A Matrix of Meaning: Finding God in Pop Culture*. Grand Rapids: Baker Academy, 2003.

Dondelinger, Patrick. "Retour du Merveilleux dans l'Église?," "Faut-il croire au merveilleux?" Actes du colloque de Metz. Patrick Dondelinger, dir. Paris: Éditions du Cerf, 2003, 11-37.

Doss, Erika. "Robert Gober's 'Virgin' Installation: Issues of Spirituality in Contemporary American Art," *The Visual Culture of American Religions*. David Morgan & Sally M. Promey, eds. Berkeley: University of California Press, 2001, 129-145.

Edensor, Tim. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg, 2002.

Eliade, Mircea. *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Ellis, Bill. *Lucifer Ascending: The Occult in Folklore and Popular Culture*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004.

- *Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000.

Foltz, Tanice G. "The Commodification of Witchcraft," *Witchcraft and Magic: Contemporary North America*. Helen A. Berger, ed., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, 137-168.

Forbes, Bruce David. "Introduction: Religion in Unexpected Places," *Religion and Popular Culture in America*. Bruce David Forbes & Jeffrey H. Mahan, eds. Berkeley: University of California Press, (2000) 2005, 1-20.

Frankfurter, David. *Evil Incarnate: Rumors of Demonic Conspiracy and Ritual Abuse in History*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Gardella, Peter. "Spiritual Warfare in the Fiction of Frank Peretti," *Religions of the United States in Practice*. Volume 2. Colleen McDannell, ed. Princeton: Princeton University Press, 2001, 328-345.

Gibson, Marion. *Witchcraft Myths in American Culture*. New York: Routledge, 2007, 182.

Goizueta, Roberto S. "Because God is Near, God is Real: Symbolic Realism in US Latino Popular Catholicism and Medieval Christianity," *Belief in Media: Cultural Perspectives on Media and Christianity*. Peter Horsefield, Mary E. Hess & Adán M. Medrano, eds. Aldershot: Ashgate, 2004, 3-47.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Greeley, Andrew M. & Michael Hout, "Americans' Increasing Belief in Life after Death: Religious Competition and Acculturation," *American Sociological Review*. Vol. 64, No. 6. December 1999, 813-835.

Häring, Hermann & David Tracy. "Introduction," *The Fascination of Evil/Concilium*. Hermann Häring & David Tracey, eds. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd & Orbis Books, 1998/1, 1-8.

Harvey, Graham. "Discworld and Otherworld: The Imaginative Use of Fantasy Literature among Pagans," *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*. Lynne Hume & Kathleen McPhillips, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, 41-51.

- *Listening People, Speaking Earth: Contemporary Paganism*. London: Hurst & Company, 1997.

Heilman, Elizabeth E. "Introduction: Fostering Insight Through Multiple Critical Perspectives," *Critical Perspectives on Harry Potter*. Elizabeth E. Heilman, ed. New York: Routledge, (2003) 2009, 1-10.

Hendershot, Heather. "Review: *From Angels to Aliens*," *Journal for the Scientific Study of Religion*. Vol. 44, No. 1, 2005, 114.

- *Shaking the World for Jesus: Media and Conservative Evangelical Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Hess, David J. *Science in the New Age: The Paranormal, Its Defenders and Debunkers, and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993.

Hoover, Stewart M. *Religion in the Media Age*. Abingdon: Routledge, 2006.

- "Visual Religion in Media Culture," *The Visual Culture of American Religions*. David Morgan & Sally M. Promey, eds. Berkeley: University of California Press, 2001, 146-157.

Hoover, Stewart & Knut Lundby, eds. *Rethinking Religion, Media, and Culture*. Thousand Oaks: Sage, 1998.

Horsefield, Peter. "Theology, Church and Media – Contours in a Changing Cultural Terrain," *Belief in Media: Cultural Perspectives on Media and Christianity*. Peter Horsefield, Mary E. Hess & Adán M. Medrano, eds. Aldershot: Ashgate, 2004, 23-32.

Horsefield, Peter, Mary E. Hess & Adán M. Medrano. "Part I: The Cultural Perspective: Introduction," *Belief in Media: Cultural Perspectives on Media and Christianity*. Peter Horsefield, Mary E. Hess & Adán M. Medrano, eds. Aldershot: Ashgate, 2004, 3-5.

Hume, Lynne. "Liminal Beings and the Undead: Vampires in the 21st Century," *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*. Lynne Hume & Kathleen McPhillips, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, 3-16.

Hume, Lynne & Kathleen McPhillips. "Introduction," *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*. Lynne Hume & Kathleen McPhillips, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, xv-xxii.

Introvigne, Massimo. *Enquête sur le satanisme. Satanistes et anti-satanistes du XVII^e siècle à nos jours*. Paris: Bibliothèque de l'hermétisme, 1997.

Jenkins, Philip. "Satanism and Ritual Abuse," *The Oxford Handbook of New Religious Movements*. James R. Lewis, ed. New York: Oxford University Press, 2004, 221-242.

- *The New Anti-Catholicism: The Last Acceptable Prejudice*. New York: Oxford University Press, 2003.

Kirby, Danielle. "From Pulp Fiction to Revealed Text: A Study of the Role of the Text in the Otherkin Community," *Exploring Religion and the Sacred in a Media Age*. Christopher Deacy & Elisabeth Arweck, eds. Farnham: Ashgate, 2009, 142-154.

Klinger, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Koven, Mikel J. "Most Haunted and the Convergence of Traditional Belief and Popular Television," *Folklore*. Vol. 118, August 2007, 183-202.

La Fontaine, Jean. "Satanic Abuse Mythology." *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*. Bengt Ankarloo & Stuart Clark, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 115-140.

Lewis, James R. "The Pagan Explosion: An Overview of Select Census and Survey Data," *New Generation Witches: Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*. Hannah E. Sanders & Peg Aloi, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007, 13-23.

Lynch, Gordon. "What is this 'Religion' in the Study of Religion and Popular Culture?" *Between the Sacred and the Profane: Researching Religion and Popular Culture*. Gordon Lynch, ed., New York: I.B. Tauris, 2007, 125-142.

- *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*. London: I.B. Tauris, 2007.

MacDonald, William L. "The Effects of Religiosity and Structural Strain on Reported Paranormal Experiences," *Journal for the Scientific Study of Religion*. Vol. 34, No. 3, 1995, 366-376.

- "Idionecrophanies: The Social Construction of Perceived Contact with the Dead," *Journal for the Scientific Study of Religion*. Vol. 31, No. 2, 1992, 215-223.

Magliocco, Sabina. "Ritual is My Chosen Art Form: The Creation of Ritual as Folk Art Among Contemporary Pagans," *Magical Religion and Modern Witchcraft*. James R. Lewis, ed. Albany: SUNY Press, 1996, 93-120.

Mahan, Jeffrey H. "Conclusion: Establishing a Dialogue about Religion and Popular Culture," *Religion and Popular Culture in America*. Bruce David Forbes & Jeffrey H. Mahan, eds. Berkeley: University of California Press, (2000) 2005, 288-295.

Marsh Clive. "Audience Reception," *The Routledge Companion to Religion and Film*. John Lyden, ed. London: Routledge, 2009, 255-274.

Marshall, Bridget M. "Salem's Ghosts and the Cultural Capital of Witches," *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Jeffrey Andrew Weinstock, ed. Madison: The University of Wisconsin/Popular Press, 2004, 244-263.

Mazur, Eric Michael & Kate McCarthy. "Finding Religion in American Popular Culture," *God in the Details: American Religion in Popular Culture*. Eric Michael Mazur & Kate McCarthy, eds. New York: Routledge, 2001, 1-16.

McDannell, Colleen. "Why the Movies? Why Religion?" *Catholics in the Movies*. Colleen McDannell, ed. New York: Oxford University Press, 2008, 3-31.

- "Catholic Horror: *The Exorcist* (1973)," *Catholics in the Movies*. Colleen McDannell, ed. New York: Oxford University Press, 2008, 197-225.

McGrath, Malcom. *Demons of the Modern World*. Amherst: Prometheus Books, 2002.

Medway, Gareth J. *Lure of the Sinister: The Unnatural History of Satanism*. New York: New York University Press, 2001.

Ménard, Guy. *Petit traité de la vraie religion*. Montréal: Liber, 2007.

Meyer, Birgit. "Ghanaian Popular Cinema and the Magic In and Of Film," *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Birgit Meyer & Peter Pels, eds. Stanford: Stanford University Press, 2003, 200-222.

- "Religious Remediations: Pentecostal Views in Ghanaian Video-Movies," *The Religion and Film Reader*. Jolyon Mitchell & S. Brent Plate, eds. New York: Routledge, 2007, 95-102.

Milner, Neal. "Giving the Devil His Due Process: Exorcism in the Church of England," *Journal of Contemporary Religion*. Vol. 15, No. 2, 2000, 247-272.

Moore, Laurence R. *Selling God: American Religion in the Marketplace of Culture*. New York: Oxford University Press, 1994.

- "The Occult Connection? Mormonism, Christian Science, and Spiritualism," *The Occult in America: New Historical Perspectives*. Howard Kerr & Charles L. Crow, eds. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 135-161.

Neitz, Mary Jo. *Charisma and Community: A Study of Religious Commitment within the Charismatic Renewal*. New Brunswick: Transaction, Inc., 1987.

Ostwalt, Conrad. *Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination*. Harrisburg: Trinity Press International, 2003.

Partridge, Christopher H. *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. Volume 2. London: T&T Clark, 2005.

- *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. Volume 1. London: T&T Clark, 2004.

- "Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of the West," *The Oxford Handbook of New Religious Movements*. James R. Lewis, ed. New York: Oxford University Press, 2004, 39-64.

Partridge, Christopher H. & Eric Christianson. "Introduction," *The Lure of the Dark Side: Satan and Western Demonology in Popular Culture*. Christopher H. Partridge & Eric Christianson, eds. London: Equinox, 2009, 1-24.

Pew Research Center. *U.S. Religious Landscape Survey: June 2008*. Washington: Pew Forum on Religion and Public Life, 2008.

Piette, Albert. *Le fait religieux: Une théorie de la religion ordinaire*. Paris: Economica, 2003.

Possamai, Adam. "Superheroes and the Development of Latent Abilities: A Hyper-real Re-enchantment?" *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*. Lynne Hume & Kathleen McPhillips, eds. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2006, 53-62.

Primiano, Leonard Norman. "Oprah, Phil, Geraldo, Barbara, and Things That Go Bump in the Night: Negotiating the Supernatural on American Television," *Gods in the Details: American Religion in Popular Culture*. Eric Michael Mazur & Kate McCarthy, eds. New York: Routledge, 2001, 47-63.

Ramstedt, Martin. "Metaphor or Invocation? The Convergence Between Modern Paganism and Fantasy Fiction," *Journal of Ritual Studies*. Vol. 21, No. 1, 2006, 1-15.

Renard, Jean-Bruno. "Éléments pour une sociologie du paranormal," *Religiologiques*. No. 18, Automne 1998, 31-52.

Rice, Tom W. "Believe it Or Not: Religious and Other Paranormal Beliefs in the United States." *Journal for the Scientific Study of Religion*. Vol. 42, No. 1, 2003, 96-106.

Robinson, Jennifer. "The Devil and the Demographic Details." <http://www.gallup.com/poll/7858/Devil-Demographic-Details.aspx>.

Rowe, Laurel & Gary Cavender. "Cauldron's Bubble, Satan's Trouble, but Witches are Okay: Media Constructions of Satanism and Witchcraft," *The Satanism Scare*. James T. Richardson, Joel Best, & David Bromley, eds. New York: Aldine De Gruyter, 1991, 263-75.

Santana, Richard W. & Gregory Erickson. *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008.

Schultze, Quentin J., Roy M. Anker, James D. Bratt, William D. Romanowski, John William Worst & Lambert Zuidervaat. *Dancing in the Dark: Youth, Popular Culture, and the Electronic Media*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1991.

Schulze, Laurie & Frances Guilfoyle. "Facts Don't Hate; They Just Are," *Media, Culture, and the Religious Right*. Linda Kintz & Julia Lesage, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Smith, Jeffrey A. "Hollywood Theology: The Commodification of Religion in Twentieth-Century Films," *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*. Vol. 11, No. 2, 2001, 191-231.

Sparks, Glenn G., C. Leigh Nelson & Rose G. Campbell. "The Relationship Between Exposure in Televised Messages about Paranormal Phenomena and Paranormal Beliefs," *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. Vol. 41, No. 3, Summer 1997, 345-59.

Stolow, Jeremy. "Technology," *Key Words in Religion, Media and Culture*. David Morgan, ed. New York: Routledge, 2008, 187-197.

Truzzi, Marcello. "The Occult Revival as Popular Culture: Some Observations on the Old and the Nouveau Witch" *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*. Arthur C. Lehmann & James E. Myers, eds. Mountain View: Mayfield Publishing Company, (1972) 1989, 403-411.

Victor, Jeffrey S. *Satanic Panic. The Creation of a Contemporary Legend*. Chicago: Open Court, 1993.

Wagner, Rachel. "Bewitching the Box Office: Harry Potter & Religious Controversy," *Journal of Religion & Film*. Vol. 7, No. 2, October 2004, 1-7.

Walliss, John. "Apocalypse at the Millennium," *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*. John Walliss & Kenneth G. C. Newport, eds. London: Equinox, 2009, 71-96.

Wiley, John. "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture," *Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Lois Parkinson Zamora, ed. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1982, 11-36.

Wilkinson, Tracy. *Les Exorcistes du Vatican: Chasseurs de diable au XXI^e siècle*. Clarisse et Gérard Busquet, trad. Montréal: Éditions Québec Amérique Inc., 2007.

Winseman, Albert. "Eternal Destinations: Americans Believe in Heaven, Hell." <http://www.gallup.com/poll/11770/Eternal-Destinations-Americans-Believe-Heaven-Hell.aspx>.

Wolton, Dominique. "L'Église face à la révolution de la communication et à la construction de l'Europe," *Médias et religions en miroir*. Pierre Bréchon & Jean-Paul Willaime, dir. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, 282-325.

Wright, Rosemary Muir. "Satan and Antichrist – Necessary Symbols?" *The Fascination of Evil/Concilium*. Hermann Häring & David Tracey, eds. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd & Orbis Books, 1998/1, 56-64.

Wright, Stuart A. "Satanic Cults, Ritual Abuse, and Moral Panic: Deconstructing a Modern Witch-Hunt," *Witchcraft and Magic: Contemporary North America*. Helen A. Berger, ed., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, 120-136.