



Effets de fantastique au cinéma et frôlement du "réel" dans deux films récents : *Le projet Blair Witch* et *Les autres*

Bozzetto Roger

[Pour citer cet article](#)

Bozzetto Roger, « Effets de fantastique au cinéma et frôlement du "réel" dans deux films récents : *Le projet Blair Witch* et *Les autres* », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/864>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/864>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/864.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Effets de fantastique au cinéma et frôlement du “réel” dans deux films récents : *Le projet Blair Witch* et *Les autres* ¹

Roger Bozzetto *

Le cinéma, après la photo, a très tôt été utilisé afin de porter témoignage sur des faits, mais aussi pour rendre visible par des situations, des positions, des gestuelles ou des mimiques, la présence d'un au-delà du visible que par ailleurs elles manifestaient.

Ces “présences” relevaient aussi bien, selon le sujet, de formes extérieures prétendument objectives, quand on le disait “possédé”, que de conflits internes, psychiques, si l'on se réfère à la psychiatrie ou à la psychanalyse. Dans les deux cas, on se trouve en présence d'un réel et d'une peur. Réel au sens de Rosset, comme au sens de Lacan, pourtant venus d'horizons philosophiques différents. Tous deux posent que l'on ne sait rien de ce réel, et pourtant on admet qu'il influe sur et par l'imaginaire — lequel procure ainsi obliquement une sorte de “savoir” à son sujet.

Ce savoir “inconscient” se manifeste indirectement comme présence incontournable dans les cas de lapsus, d'actes “manqués”, ou directement dans les cas d'hallucinations et de délires. Deux films récents permettent d'interroger les rapports du délire, du réel et du fantastique et d'un impensable, à savoir la mort. Il s'agit du *Projet Blair Witch* et de *Les autres* qui touchent à la fois au réel, à la peur et à la mort, ce qui engendre et rend nécessaire des effets de fantastique.

I - Du réel et du fantastique

Cette présence du délire comme tentative de défense contre l'irruption du réel est à rapprocher de ce que Rosset indique comme

* Université Aix-Marseille I, France. E-mail : <rogerbozzetto@free.fr>.

1 *The Blair Witch Project*, de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez. 1999.

The Others, d'Alejandro Amenabar. 2001.

Résumés des scénarios en annexe.

réactions parfois paniques à la “proximité du réel”². Elle renvoie d’autre part aux intuitions des critiques intéressés par le fantastique, comme Pierre-Georges Castex ou Roger Caillois qui voient l’effet fantastique produit par l’intrusion d’un impensable dans la légalité symbolique³. Intrusion semblable à l’irruption du sacré, qui provoque du “fascinans” et du “tremendum” pour reprendre le vocabulaire de Rudolf Otto, ou encore selon Lacan, à la présence des Dieux, mais qui renvoie à la mort⁴.

Un des moyens de marquer, en littérature ou au cinéma cette irruption, suppose une narration, non-fiable sur les assertions qu’elle propose, et ce selon diverses modalités relevant des techniques de modalisation. Un autre moyen est la création de personnages spécifiques, eux-mêmes oxymoriques, à la fois eux-mêmes et un autre. Par exemple des doubles, des possédés par un autre dans leur esprit ou dans leur corps, comme le narrateur du *Horlà*, ou encore des non-morts comme les vampires. Les textes littéraires, comme les films, sont nombreux à traiter de ces thèmes avec des récits de zombifications, de possessions par des forces surnaturelles ou d’ET — sans oublier le grand classique du dix-neuvième siècle, *L’étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde*.

Ces remarques conduisent Alain Chareyre-Méjan à insister sur le type de peur propre aux récits produisant des effets de fantastique. Ceux-ci ne multiplient pas les raisons d’avoir peur mais “ils suscitent un effroi irrationnel — c’est-à-dire d’abord seulement sensible [...] dont l’objet arrache l’émotion par la seule impression faite”⁵.

On peut aussi rapprocher ces effets du sentiment diffus d’une présence qui est censée hanter certains lieux comme les forêts, les grottes, certains arbres, les sommets des montagnes, ou certaines sources, certains lacs. C’est ce qu’on nomme parfois le “sentiment de la nature” ou sentiment de la présence d’un “sacré”. Ce que Freud nommait “le sentiment obscur de la présence du ça”⁶, à quoi il rattachait le sentiment religieux. On peut retrouver ces effets en peinture, dans la création de

2 Cette “proximité du réel” engendre des effets qui peuvent être très divers. Pour Clément Rosset “l’épreuve de la peur se confond avec l’appréhension du réel — de ce qu’il y a en lui de constitutionnellement imprévisible et par conséquent d’inconnu [...] la peur intervient de préférence lorsque le réel est très proche (*Le philosophe et les sortilèges*, éd. de Minuit, 1985, p. 75).

3 Clément Rosset, “La proximité du réel” in *Traverses*, 25 (1981), p. 35–41.

4 Rudolf Otto, *Le Sacré* (Paris : Payot, “Petite bibliothèque”, 1996 [1929]).

5 Alain Chareyre-Méjan, *Le réel et le fantastique* (Atelier de reproduction des thèses de Lille, 1995), p. 15.

6 Freud, “Mystique, l’auto perception obscure du règne, au-delà du moi, du ça” *Cahier*, en date du 22 août 1938 cité par J.D. Nasio, *Les yeux de Laure* (Paris : Flammarion “Champs”, 1987), p. 89.

paysages romantiques européens qui flirtent avec le sentiment de “sublime”, dans les paysages chinois de la peinture des Song, dans les gravures de Bresdin ou dans ce tableau peu connu d’Apollinaire : *Les yeux de la forêt*⁷. Ce sentiment peut s’éprouver aussi devant d’autres représentations, à partir du moment où, pour une raison quelconque, les objets représentés attirent et fascinent. On peut alors se laisser aller loin de tout repère, pour entrer dans une sorte de contact émotionnel avec les choses et leur expressivité. Il est important de rapprocher cet “effet de présence” des descriptions qui, dans les romans fantastiques, tendent à conditionner le lecteur, à abaisser son “seuil d’incrédulité” afin de laisser advenir dans sa perception le sentiment d’un “au-delà” des apparences, qui peut être fascinant ou terrifiant, comme la mort.

Mais la jubilation ou la fascination ne font pas partie des effets les plus nombreux induits par cette “proximité du réel”.

En effet — à l’opposé de la jubilation qui marque la rencontre euphorique entre le “réel subjectif” de la croyance et le réel “objectif” dans le merveilleux — la désadéquation entre l’absence de savoir sur le réel objectif et le désir de savoir crée un espace de terreur ou d’angoisse. On en voit des exemples littéraires avec les textes de Lovecraft. La quête du sens, alors que s’avère la perte des repères symboliques, entraîne de l’angoisse, de la terreur ou de l’horreur. Elle laisse présupposer un déferlement de violence — qu’elle soit psychique, physique ou participe des deux.

C’est ce même espace de la terreur, de l’angoisse et de la violence que les œuvres produisant des effets de fantastique — littéraires ou cinématographiques — explorent. À cette fin, elles inventent des personnages, des situations, des gestes, des images. Elles réactivent des mythes, des livres, des incarnations : tout ce qui à un moment donné a servi à terroriser fait alors retour. Mais il faut bien voir que ces figures ne sont pas là pour signifier la terreur. Elles sont là pour signifier que la terreur ou l’angoisse sont bien là. Comme l’objet phobique, elles sont là pour cacher l’innommable de la terreur en en donnant une représentation sur quoi l’affect peut se décharger.

II – Le projet Blair Witch

On peut comprendre alors la présence et l’usure des figures et des procédés qui sont mis en œuvre pour figurer cette violence, cette terreur, ces angoisses, puisqu’il n’y a pas d’objet proprement terrifiant ou angoissant en soi.

7 Collection Lambert. Avignon.

Il faudrait ici distinguer ce qui relève de l'utilisation du matériau, par exemple au cinéma : zooms, ralentis, gros plans, détails touchant à l'environnement de l'objet "monstre" et à la figure qu'il présente. En somme l'axe paradigmatique. Parallèlement, il y a ce qui relève du montage c'est-à-dire des effets produits par leur place dans l'axe syntagmatique (montages parallèles, contre champs etc.)

Les effets de suspense sont un bon exemple de la sensation de peur produite sans aucun matériau spécifique. Un exemple : une femme marche dans la nuit, on ne voit rien d'autre en elle qu'une sorte de peur qui l'envahit, à mesure qu'un bruit encore lointain de pas (?) se rapproche. Le spectateur peut s'identifier à la femme : il n'en sait pas plus qu'elle, et d'ailleurs c'est peut-être le pas d'un promeneur innocent. Mais le même spectateur peut aussi avoir vu, grâce à une astuce de montage quelques détails qui font qu'il sait ce qu'elle ignore encore, à savoir qu'elle est poursuivie. C'est là un cas banal de création de "suspense" qui permet de bien distinguer ce qui relève du montage de ce qui relève de l'emploi du matériau. Certes, les deux peuvent se combiner, mais ils sont à différencier.

En effet, dans le premier cas, celui de la terreur sans cause, c'est la proximité du réel, c'est-à-dire le sentiment d'une présence innommable, qui peut engendrer un délire — puisqu'il n'y a rien. Et ce délire le spectateur peut en partager le contenu émotionnel, puisqu'il ignore qu'il n'y a rien, bien que ce "rien" n'empêche pas le personnage d'être terrorisé.

C'est ce que le film *The Blair Witch Project*, illustre avec une force extrême. On ne voit "rien" — à part quelques traces, et quelques cris que l'on entend. Mais la caméra sautille autour des ombres, des arbres, des tas de pierres — choses banales. Et cette accumulation de choses banales et récurrentes nous fait ressentir, à travers la vision qu'en ont les personnages, la présence d'un absolu désordre dont la "proximité" épouvante — et qui finit par engloutir les protagonistes. La peur provient aussi, dans ce film admirable, de ce qui est nié. À savoir qu'il n'y a rien de visible dont la vue engendrerait la peur, mais que ce "rien" envahit l'espace mental et physique des personnages. Ajoutons que ce "rien" si présent est situé dans une forêt — et l'on connaît la part de la forêt dans l'imaginaire occidental⁸.

La forêt est vue par bribes, par le regard angoissé d'une caméra stylo portée à l'épaule et tremblante, qui en scrute en vain le secret. Mais sans les artifices picturaux qui font voir dans les tableaux des formes d'animaux dans les montagnes, des serpents dans les chemins etc. Non.

8 François Terrasson, *La peur de la nature* (Paris : Flammarion. 1997).

Des bribes de chemin, des branches qui entravent, des trous d'eau qu'on traverse en courant, des arbres pourris jetés sur des ruisseaux. Rien du sublime romantique. Du banal terrifiant. Ajoutons que certains éléments du récit renvoient à un univers de conte, retrouvent des angoisses d'enfant : la dent que les adolescents trouvent au matin dans un paquet sanglant est énorme, comme celle d'un ogre. Les "trois petits enfants" (ils parlent de leur rapport à la nourriture en relation avec "maman") se perdent dans la forêt et arrivent à une maison qui les avale — bien qu'elle ne soit pas en pain d'épice et que Saint-Nicolas soit absent et ne puisse les sauver. Sans oublier les effets de symétrie : selon la rumeur, un ermite est censé avoir tué les enfants parce qu'il ne supportait pas leurs regards : il en aurait placé un au coin pendant qu'il tuait le second. Or Mick est vu dans le coin, alors même que Heather est assassinée en bas. On ne saura d'ailleurs jamais **qui** est ou **ce** qu'est le "il", qui ne supporte pas le regard des hommes ou des enfants, et les punit peut-être d'avoir violé son territoire.

En revanche nous sommes dans la banalité mécanique avec le "suspense" lorsque le spectateur en sait plus que la victime, même si des prouesses sont faites lors du montage. On n'est plus alors dans le délire dû à la proximité du réel (même si c'est encore le cas pour la victime). Le spectateur demeure dans de l'émotionnel codé, dans de l'attendu, qui conduit au cliché.

On peut, de ces quelques remarques retirer peut-être une hypothèse. C'est qu'il ne s'agit pas de chercher d'abord à renouveler les procédés pour figurer la terreur ou l'angoisse etc. On demeurerait là dans la surenchère, dans les autocitations dans les allusions, les références ou les suites comme on le voit avec *Scream* 1, puis 2, puis 3 et leurs parodies.

La question qu'il est nécessaire de se poser est plutôt celle-ci : comment faire en sorte que ce que j'écris ou je filme soit susceptible d'engendrer des effets de fantastique qui, de toute façon, s'ils sont produits par le frôlement du réel, seront imprévisibles ? Les auteurs du *Blair Witch Project* ont trouvé une solution. Ils seront sans doute imités, et tout sera à recommencer pour les vrais créateurs.

Une piste me paraît donc se dessiner, c'est que les effets de montage ne sont peut-être pas (malgré ce qu'en pensaient Lautréamont et les surréalistes) la voie la plus intéressante pour laisser advenir le frôlement du réel. Il me semble qu'il est nécessaire de plutôt privilégier les recherches et les exploitations du matériau, qu'il soit littéraire ou filmique.

Les paysages, les personnages, les environnements, les relations interhumaines ou celles entre les humains et les choses offrent plus de matière et de possibilités que les simples astuces de montage. De plus, les

capacités techniques sont telles que c'est peut-être le cinéma, plus que la littérature, qui pourra le mieux exploiter cette piste. Le décor, les figures, les acteurs, tout ceci dans les productions iconiques a une fonction d'immédiateté dans la "monstration", ils mettent directement le spectateur en contact scopique avec les choses et cette "expressivité" qui est la leur selon Louis Vax. Le spectateur reçoit alors à plein les effets produits par la représentation, et les sensations induites par la proximité du réel. De ce point de vue *The Blair Witch Project* est exemplaire.

Ce film montre de façon exemplaire la représentation d'un "impossible à voir" et dont les effets sont "pourtant là", comme le réel lui-même. La représentation de ces effets est l'équivalent d'un piège pour tenter en vain de donner forme à cet impensable latent sur quoi, pourtant, comme un patineur sur des sables mouvants, le film tente de poursuivre une route, sans autre but que de créer un chemin.

III - Les autres

Le film d'Alessandro Amenabar, lui, est un curieux mélange de références au gothique, avec sa maison — château hanté — son brouillard, et la proximité des tombes recouvertes de feuilles mortes — elles aussi. S'y ajoute du merveilleux noir, avec ces domestiques bizarres, comme venus d'une autre époque, pour servir une maîtresse affolée. Ce film crée des effets de fantastique en frôlant le réel, malgré la distanciation créée par les références culturelles qui, elles aussi, le hantent. Il s'agit bien évidemment du roman d'Henry James, *Le tour d'écrou* et de sa version filmique *Les innocents*⁹. Ajoutons y, dans une certaine mesure, un film plus récent, *Le sixième sens*. Le réel dont il est question ici, c'est celui d'un impossible à penser, c'est-à-dire la mort.

La mort peut se présenter sous diverses formes : le meurtre, la maladie en stade final, l'accident etc. Ce sont là des approches de la mort, vue de l'extérieur, comme événement. La représentation peut en être plus ou moins violente (assassinat, accident) ou angoissante (asphyxie, ensevelissement dans les sables mouvants etc.). Elle n'en demeure pas moins vue de l'extérieur. On se trouve alors devant la représentation de la mort comme devant celle du sommeil. Ce rapprochement n'est pas incongru, Hypnos est le frère de Thanatos. On peut voir ou filmer des personnages dormant, mais jamais le sommeil. On peut voir ou filmer des personnages mourant, mais pas la mort. Quels que soient les effets produits par ces représentations externes, la mort en soi demeure inaccessible à la pensée. Tenter de l'appréhender ne peut se concevoir

9 Jack Clayton, *The Innocents* (1961). Night Shyamalan, *Le sixième sens* (2000).

que par le détour du mythe, ou en inventant des situations, en créant des effets qui deviennent alors fantastiques.

Les mythes, sur ce sujet, abondent dans toutes les cultures, et servent de socle à de nombreuses croyances religieuses. Les enfers grecs avec leurs Champs Élyséens où se reposent les héros sont visités par Ulysse, et Orphée avait tenté en vain d'en extraire Eurydice. Auparavant Gilgamesh avait tenté d'y trouver une fleur d'immortalité. Les chrétiens ont inventé le purgatoire et les limbes en plus des enfers et du paradis : c'est l'itinéraire que parcourt Dante dans la *Divine comédie*. On pourrait illustrer ces représentations fort diverses à propos d'autres religions.

L'approche de la mort, vécue de l'intérieur par le mourant, a été représentée dans quelques ouvrages littéraires, comme *La mort d'Ivan Illich* de Tolstoï ou plus récemment par *Malone meurt* de Samuel Beckett. Dans les deux cas, la progressive approche de la mort se manifeste dans le dire qui est prêté aux personnages. Chez Tolstoï, le transit vers un "au-delà" passe par des images, chez Beckett c'est le langage lui-même qui se défait. Et, mis à part dans le texte d'Edgar Poe, personne ne parle depuis un au-delà pour énoncer l'impensable "Je vous dis que je suis mort" dans "La vérité dans le cas de M. Valdemar".

Dans *Les autres*, le spectateur croit savoir depuis où, et depuis quand, les personnages de la mère et des enfants se montrent, même s'il n'en est pas certain. Les personnages vivent en effet dans une immense maison aux rideaux tirés. La mère est en proie à une terreur sans nom, qu'elle dompte par des rituels, comme celui de ne jamais laisser deux portes ouvertes en même temps, ou de ne jamais laisser entrer la lumière, prétendument pour protéger ses enfants. Autre rituel, les punitions infligées à la fille, obligée d'apprendre et de réciter des éléments de catéchisme. Celle-ci prétend que sa mère est folle, ce qui ouvre une piste de lecture en renforçant l'aspect énigmatique de ses comportements. Tous trois sont là, dans l'attente du père, parti à la guerre. On saisit par bribes qu'il s'agit de la seconde guerre mondiale puisqu'il est question de nazis. Les vêtements des enfants relèvent pourtant d'une mode plus ancienne. Quant à la mère, elle est vêtue et coiffée comme dans les années 1930-40. Même le retour du père, en habit militaire, ne permet pas de véritablement dater l'époque. Ce flou est entretenu par les images du brouillard où se perd la jeune femme à la recherche de secours, avant de se retrouver devant la maison, ayant tourné en rond, enclose dans cet espace.

Cette maison immense doit être entretenue, c'est pourquoi la mère écrit à une agence afin qu'on lui procure des domestiques. Ceux-ci arrivent avant que la lettre ne soit partie : ils se présentent comme ayant déjà travaillé dans cette maison. Leurs habits sont d'une coupe plus ancienne encore que celle des enfants, le jardinier semble d'ailleurs toujours en costume de marié ou de deuil. Il en va de même des habits

gris de la gouvernante et de la jeune bonne. La patronne distribue le travail, donne des ordres, et tout semble normal sauf que les enfants d'abord, puis la mère ensuite "sentent" — sans forcément les voir — la présence d'"intrus". On imagine alors ces "autres" comme des fantômes, issus du passé et venant hanter cette maison, selon les clichés classiques du fantastique folklorique et de la lecture mythologisante de la mort qui en est le fondement.

Les domestiques, et surtout la gouvernante, prennent peu à peu le contrôle d'une situation qui semble de plus en plus insaisissable, et devant laquelle, par des colères et des actes de violence, la mère semble manifester une panique incompréhensible. La découverte de photos montrant des individus dans leur lit de mort semble assigner un statut aux domestiques : ils sont des morts — leur tombe, au bout du jardin, a été recouverte de feuilles mortes — elles aussi. Et les enfants, sortis dans le brouillard, les découvrent pourtant. La mère tente alors en vain de s'opposer au retour des domestiques, avant de devoir céder, après ce qu'on croit être un cauchemar, et où elle se (re)voit en train d'étouffer sa fille — laquelle se transforme en une hideuse petite vieille. Le spectateur se retrouve alors au milieu d'une séance de spiritisme qui a lieu dans le château, en présence des "intrus", et où la manifestation d'une vérité a lieu. La voyante — sorte de vieille hideuse et aveugle comme dans le rêve cauchemar de la mère — révèle que la mère qui hante la maison a étouffé ses deux enfants avant de se suicider. Les "intrus" s'en vont. C'étaient eux les vivants, ils n'achèteront pas la maison qui retient prisonnière la mère avec les deux enfants. Le petit garçon, fils des "intrus" — avec qui la fille morte avait peut-être communiqué — est seul à apercevoir les visages des deux enfants morts contre une vitre, lors du départ des "intrus".

Nous avons là un effet de renversement, qui à la manière de celui qui s'opère dans *Le sixième sens*, explicite des éléments énigmatiques, sans toutefois créer de nouveaux effets de fantastique. Nous sommes plutôt — dans la mesure où l'explication est d'ordre surnaturel — dans le cadre d'un "réalisme du merveilleux", même si ce merveilleux est plutôt noir.

Mais l'essentiel n'est peut-être pas là. Il réside dans le fait que le film nous propose une version originale de la mort. Non en ce que l'idée qu'il puisse exister une "autre vie" pour les morts soit quelque chose de neuf. Ni en ce que cela actualiserait une sorte de frontière "borderline" entre les deux mondes, que seuls les enfants pourraient par moment frôler, au point de pouvoir presque se fréquenter. Ni même que, comme dans les contes chinois touchant à la Surnature, les hiérarchies sociales demeurent, les serviteurs demeurant serviteurs et les maîtres, même dans la mort, continuant à donner des ordres.

Ce qui est au cœur de ce film c'est la présence impensable de la mort. Elle est impensée par les personnages qui sont morts mais l'ignorent, comme la mère et les enfants. Elle est même impensable pour l'aide de la gouvernante : dès qu'elle a pris conscience de sa mort, elle en a perdu la parole. La pensée de la mort n'est donc pas seulement impensable pour les vivants, elle l'est pour les morts eux-mêmes : la mort est une forme du réel, aussi impensable que celui-ci.

Cette impossibilité à concevoir sa mort — qui est à rapprocher de la difficulté que l'on éprouve à définir la vie — implique, dans le cadre de ce film la nécessité d'une aide extérieure. Il faut une "sage femme" pour faire vivre les morts dans le cadre de leur nouvelle vie. Et le passage, initiatique, est difficile — au moins pour les adultes. On le saisit par les rituels, les malaises, les violences de la mère, ses peurs paniques, l'amour excessif et malsain pour ses enfants ou la peur qu'elle éprouve à l'égard de la lumière qui pourrait les toucher. Tout ceci marque le frôlement du réel de la mort, qui se traduit par ce refus ou cette impossibilité de le penser alors qu'il est "pourtant là" comme la mort elle-même. Et ce refus se traduit par la panique et les dérisoires tentatives d'y échapper.

Notons cependant ceci : une fois la mort acceptée, sinon pensée, le calme revient, comme si une paix éternelle retombait sur ces lieux. Les serviteurs ont regagné leur tombe. Les trois morts, de l'autre côté de la vitre, regardent, avec une sorte d'indifférence digne, les vivants aux costumes et aux airs ridicules quitter le château que le père a depuis longtemps abandonné¹⁰.

Les autres et *Le projet Blair Witch* sont deux films exemplaires en ce qu'ils présentent deux approches intéressantes dans des domaines qui, par les effets de fantastique qu'ils engendrent, permettent d'effleurer les zones obscures où l'imaginaire et le réel se fréquentent.

Dans *Le projet Blair Witch*, le réel s'inscrit sous le signe de l'angoisse montante, puis de la terreur finale devant la chose sans forme et sans nom. Son absence dans le cadre de la représentation en impose pourtant l'omnipotence dévoratrice.

Avec *Les autres*, la mort — après la panique qu'elle provoque par la simple dénégation de sa présence — une fois acceptée comme telle, se révèle d'une banalité totale, d'une indifférence qui fait que, comme la rose du mystique Angelus Silesius, elle est "sans pourquoi", simplement là, comme le réel¹¹. Et la simple acceptation du fait qu'il en est ainsi

10 Cette absence, puis cette fuite du père n'a pas, à ma connaissance, été interrogée.

11 Angelus Silesius, dans *Silesius* "La rose est sans pourquoi" (Paris : Arfuyen, 1978), p. 29. "La rose est sans pourquoi
N'a souci d'être belle
ne désire être vue"

permet aux personnages la même indifférence. Ils regardent depuis la fenêtre l'agitation du départ des intrus comme on observerait le déplacement d'un nuage dans le ciel. Ils n'attendent rien, ils demeurent là, réconciliés avec le réel de la mort qu'ils avaient cru éviter par des rituels, la violence ou la fuite.

Annexe

Bref résumé du *Projet Blair Witch*

Un petit groupe d'adolescents étasuniens décident d'aller dans une forêt rechercher les traces de disparus dont la rumeur dit qu'ils auraient été dévorés. Ils ont emporté une caméra à l'épaule (d'où un tressautement de l'image) qui filme leur parcours et les filme eux mêmes, par jeu. Ils s'égarent, se disputent et une inquiétude se fait peu à peu sentir. L'un d'eux disparaît. Ils trouvent au matin de curieuses traces autour de leur tente. Dont une dent énorme dans un linge sanglant. Ils aboutissent à une maison, qu'ils imaginent être celle d'une sorcière, celle de Blair, et qui semble vide. Ils se séparent pour tenter de l'explorer, mais ils disparaissent sans qu'on sache où. Restent des cris, et la caméra jetée à terre dont les images se brouillent.

Bref résumé de *Les autres*

Une femme et ses deux enfants sont enfermés dans une maison dont toutes les fenêtres sont fermées et les rideaux tirés. On n'ouvre pas une porte sans clore celle qui a permis d'entrer. La mère punit constamment sa fille et l'oblige à apprendre des bouts de catéchisme. La fille et le jeune fils semblent entrer en contact avec des "autres", qui se manifestent par des bruits inquiétants ou de la musique. Pour entretenir cette grande maison, la mère requiert la venue de domestiques, qui arrivent, vêtus à l'ancienne, avant même que la lettre de requête ne soit partie. La gouvernante prend en main l'organisation de la maison, avec une bonne muette, l'homme jardinant. On assiste à des affrontements entre la femme et la gouvernante, qui est chassée, qui revient. La femme tente de sortir de la maison puis du jardin mais elle se perd dans le brouillard et se retrouve devant la maison. Les enfants, qui ont désobéi et sont sortis, découvrent les tombes des domestiques, on en voit des photos sur leur lit de mort. Pendant ce temps, on assiste à une scène où un médium femme, appelée par d'éventuels acheteurs de la maison, donne la clé des énigmes. On connaît alors qui sont "les autres" : qui sont les vivants, qui les fantômes — et quel est le crime monstrueux qui a eu lieu. Parmi les vivants, seul un petit garçon peut voir les enfants morts à la fenêtre.

