

## 8

### *Mémoire et mélancolie: le « portrait des morts » dans Les Autres*

JACQUES TERRASA

De quelle nature est cette perte dont souffre Grace, la protagoniste de *Les Autres*? Même si l'album de portraits mortuaires – objet de ce travail – qu'elle feuillette vers le milieu du film, aurait pu mettre le spectateur sur la voie, ce n'est qu'au bout d'une heure quarante que celui-ci comprendra enfin que tous les personnages visibles à l'écran n'étaient que des fantômes, tandis que ces « autres », ceux qui donnent au film son titre et que nous ne voyons pas avant les dernières minutes, ne sont en fait que nos semblables, les êtres vivants. Amenábar reprend ici le thème d'*Ouvre les yeux*, son précédent *opus*; car c'était bien une musique intérieure – un pur produit de son imagination –, que dans ce film César (Eduardo Noriega) prenait pour la réalité extérieure, pour la vie. Le spectateur devait, là aussi, attendre les dernières minutes pour apprendre que ce que l'on avait vu n'était qu'une projection sur l'écran que César avait déroulé derrière ses yeux. Quatre ans plus tard, avec *Les Autres*, le cinéaste nous emmène sur l'île de Jersey, en 1945, dans une demeure victorienne où les êtres se déplacent dans la pénombre,

seulement éclairés par la lumière d'une lampe à pétrole. Cette lanterne magique, au lieu de projeter simplement leur ombre sur les murs, leur donne une corporéité illusoire, comme le faisait dans le roman de Bioy Casares la fameuse machine inventée par Morel, un double littéraire du célèbre docteur Moreau d'H. G. Wells<sup>1</sup>.

De quelle nature est donc cette perte dont souffre Grace, si ce n'est celle de son propre corps? « Ici, la seule chose qui bouge, c'est la lumière » (« Aquí lo único que se mueve es la luz »), dira Grace à Mrs. Mills, sa nouvelle servante, dans l'une des premières séquences. La phrase est lourde de sens, car Grace et ses deux enfants, Anne et Nicholas, ne sont que des formes lumineuses. À ce titre, ils sont extrêmement sensibles à des lumières plus intenses que celle qui les fait naître, comme c'est le cas, par exemple, lorsque le jour pénètre dans une salle de cinéma, faisant disparaître, par son intensité, les formes lumineuses qui se meuvent sur l'écran et que nous avons fini par confondre – comme Grace à propos des êtres qui l'entourent – avec la vraie vie. « Les enfants souffrent d'une forte allergie à la lumière. Ils sont photosensibles et ils ne doivent jamais être exposés à une clarté supérieure à celle-ci » (« Los niños padecen una fuerte alergia a la luz. Son fotosensibles y jamás deben ser expuestos a una claridad superior a ésta »), avait dit Grace auparavant, signalant la faible lumière d'une lampe à pétrole. Mais la protagoniste ne réalisera pas avant la fin du film quelle est la signification réelle des dialogues que nous venons de citer; ce n'est qu'alors qu'elle commencera un surprenant travail de deuil. Car à ce moment-là, « l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet »<sup>2</sup>. Ces mots par lesquels Freud définit le « travail qu'accomplit le deuil » ne concerneront Grace que dans un film que nous ne verrons pas, et qui ne commence que lorsque les « autres », les « vivants », quittent le parc derrière les grilles duquel restent enfermées les ombres, les morts. À ce moment-là, Grace affirme avec détermination: « Personne ne nous fera quitter cette maison... ». Elle ajoutait même, dans une phrase du scénario original supprimée au tournage: « ...tant que nous serons morts » (« Nadie nos echará de esta casa... mientras estemos muertos »). Dans le plan suivant, l'image de la mère et ses deux enfants observant derrière une fenêtre le départ des « vivants » s'efface progressivement, comme si l'on avait débranché la machine inventée par Morel.

Entre deuil et mélancolie... C'est ainsi que nous définirons l'état dans lequel est plongée Grace tout au long du film. Après des mois à attendre le retour de son mari parti à la guerre, elle a fini par étouffer ses deux jeunes enfants, prise d'un terrible accès de mélancolie, avant de s'infliger le châtement – le coup de fusil – que la mère infanticide ne pouvait plus éviter. Dans « Deuil et mélancolie »<sup>3</sup>, Freud écrit :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur; la perte de la capacité d'aimer; l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement.

Cette réaction « saturnienne » à la perte de l'objet aimé – le mari, en l'occurrence, dont Grace ne sait s'il est mort ou vivant – ne peut être remplacée par un travail de deuil tant que la prise de conscience de la perte n'est pas assumée, car selon Freud, on peut « rapporter d'une façon ou d'une autre la mélancolie à une perte de l'objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient »<sup>4</sup>. Or, c'est bien de cette prise de conscience – non seulement de la mort du mari, mais aussi de la sienne propre et de celle de ses enfants – que traite le film d'Amenábar, distillant au spectateur des indices que Grace, comme nous, découvre au fil d'une histoire qui la fait progressivement passer d'un statut d'être de chair à celui de simple présence lumineuse. Et le portrait photographique *post mortem* est un indice essentiel dans le film pour que le personnage interprété par Nicole Kidman accède à cette prise de conscience de la perte ambiguë de son propre corps. Car celui-ci est, dans la fiction proposée par le réalisateur espagnol, à la fois « présence figurée » et « rappel de l'absence » d'un corps physique qui, comme celui des trois serviteurs, doit se trouver enterré quelque part dans le parc, dans un tombeau masqué par les feuilles mortes. Or, ce sont là des termes par lesquels Susan Sontag définit précisément la photographie – « une photographie est à la fois une présence figurée et un rappel de l'absence » –, après avoir rappelé quelques évidences qui s'appliquent très bien au visage de Nicole Kidman, magistralement éclairé par le directeur de la photographie, Javier Aguirresarobe :

Un sujet d'une beauté remarquable sera baigné d'une impression de tristesse à la suite de la déchéance, du vieillissement ou de la disparition de l'original. Toutes les photographies sont ainsi des memento mori. Prendre un cliché, c'est participer à la vulnérabilité, à la nature instable et mortelle d'un être ou d'une chose.<sup>5</sup>

Grace découvre l'album de photographies *post mortem* dans la séquence n° 53 du scénario original (séquence située à 38 minutes du début du film). La protagoniste, armée d'un fusil<sup>6</sup>, est entrée quelques dizaines de secondes plus tôt (séquence n° 51) dans une pièce servant de débarras, où elle se rend compte qu'un « individu au visage sec et aux vêtements démodés » est en train de l'observer, avant de réaliser qu'il s'agit simplement d'un portrait peint d'inspiration préraphaélite<sup>7</sup>. Amenábar révèle, dans les commentaires qui accompagnent le DVD<sup>8</sup>, qu'il s'agit du comédien Eduardo Noriega, venu lui rendre visite sur les lieux du tournage. À partir d'une photographie manipulée et insérée dans un cadre, le metteur en scène a pu ainsi rendre hommage, d'une manière discrète et très statique, à l'acteur principal de ses deux précédents films : « Cela m'amusaient de penser que le méchant de *Tesis* était en train d'effrayer Nicole Kidman » (« Me divertía la idea de pensar que el malo de *Tesis* estaba asustando a Nicole Kidman »).

Tandis que Grace continue son inspection du débarras, les deux enfants sont avec Mrs. Mills dans le salon de jeu (séquence 52) ; ce montage alterné permet de prolonger le suspense, mais aussi d'anticiper le dialogue de la séquence en question (*overlapping sound*) en le faisant commencer sur le très gros plan d'une photographie ancienne que regarde Grace et où l'on voit un groupe de personnes posant dans le parc, devant la grande bâtisse facilement reconnaissable. « Il s'agit peut-être de fantômes qui vivaient dans cette maison et qui... » (« A lo mejor son fantasmas que vivían en esta casa y que... »), dit Nicholas en voix off, avant que sa sœur ne lui explique dans le plan suivant que les fantômes portent des draps et des chaînes. Mais Anne a tort de contredire son frère, car l'association du mot « fantômes » et du portrait de groupe, vieux d'environ trois quarts de siècle par rapport à la localisation diégétique donnée au début du film (« Île de Jersey, Canal de la Manche, 1945 »), nous oriente vers une conception que Roland Barthes a largement développée dans *La chambre claire*<sup>9</sup>, et dont il a fait le noème de la photographie : le « Ça-a-été ». Barthes nous prévient quant à « une

confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant », car « en attestant que l'objet a été réel, [la photo] induit subrepticement à croire qu'il est vivant ». Cependant, plus on s'éloigne du moment où le photographe a vu le référent en chair et en os (plus on *déporte* ce réel vers le passé, selon l'expression de Barthes), et plus la photo suggère que cet objet est déjà mort<sup>10</sup>.

Dans *Les Autres*, ces êtres sont en effet bien morts au moment où Grace regarde la photo, et s'ils existent dans la fiction, ce ne peut être qu'à l'état de fantômes. Nous sommes pourtant, dans la période du XIX<sup>e</sup> siècle qui correspond au cliché en question, à une époque où de curieuses croyances pouvaient être associées à la photographie, telle cette « théorie des spectres » que rapporte Nadar à propos d'Honoré de Balzac. L'écrivain croyait, en effet, que « chaque corps se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales ». Et bien sûr, poursuit Nadar, « chaque opération daguerrienne, chaque photographie, vient surprendre, détache et retient en se l'appliquant une des couches du corps objecté »<sup>11</sup>. Nous avons là un vieux fantôme, que Philippe Dubois résume ainsi : « Je suis vu donc je ne suis plus – je cesse d'être en devenant image. C'est le devenir-fantôme des corps photographiés »<sup>12</sup>. On imagine donc que ces hommes et ces femmes qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, se sont laissés photographier devant leur demeure, ont vécu aussi – comme Barthes – « ce léger malaise qui me prend lorsque je "me" regarde sur un papier » :

Je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. [...] Lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne.<sup>13</sup>

Une minute après la découverte des « fantômes qui vivaient dans cette maison », Grace poursuit sa consultation des vieilles photographies entreposées dans le grenier ; c'est là qu'apparaît le *livre des morts*. Très modestement, Amenábar raconte que l'idée n'est pas de lui : « Ce livre a été une idée d'Eduardo Chaperero, le producteur associé »<sup>14</sup>. Dans les commentaires enregistrés sur le DVD, il précise :

Eduardo Chaperero m'a parlé de ces photos que l'on prenait des morts, avec l'espoir que leur âme d'une certaine façon survive dans la photographie, et il m'a semblé que cela pouvait parfaitement être intégré à l'histoire.<sup>15</sup>

Que l'âme survive dans les images fixes ou bien dans les corps cryogénisés – comme c'était le cas dans la fiction précédente, *Ouvre les yeux* –, nous retrouvons la même réflexion quant à la préoccupation qu'exerce sur nous l'image fixe, figée, pétrifiée, *congelada*. En arrêtant le temps qui passe, en prélevant dans la continuité un instant qui se prolonge ainsi à jamais, le photographe – comme Méduse – décapite la vie en la rendant éternelle. Dans ces circonstances, les images *post mortem* que l'on voit dans le film ne font qu'exacerber ce qui est déjà inhérent à la photographie: « Trancher dans le vif pour perpétuer le mort »<sup>16</sup> (Philippe Dubois), « produire la Mort en voulant conserver la vie »<sup>17</sup> (Roland Barthes). Mais ces images ne sont pour l'instant qu'un miroir poussiéreux dans lequel le visage de Grace ne se reflète pas encore; dans le scénario original, la dernière page de l'album des morts était blanche (« Ici, il manque une photo... » – « Aquí falta una foto... » –, disait Grace), mais au montage, Amenábar a enlevé ce plan, trop explicite; il ne fallait pas que le personnage (dans la fiction) et les spectateurs (dans la salle) soient trop tôt mis sur la voie. Pourtant, à l'évidence, ce sont les trois serviteurs (dont Grace découvrira le portrait *post mortem* à la quatre-vingt-deuxième minute du film), c'est elle-même, c'est moi, c'est nous qui apparaissent sur cette page blanche. À la fin de la séquence, un fondu enchaîné fait disparaître le portrait d'une jeune fille tenant une rose à la main pour le remplacer par un plan de bûches qui flambent dans une cheminée. En voyant ces images, je dirai (citant à nouveau Barthes), que « la seule pensée que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite; entre les deux, plus rien, qu'attendre »<sup>18</sup>...

Pourtant, dans le film d'Amenábar – pensera-t-on –, les photographies sont aussi des fictions; aucun de ces personnages n'est réellement mort. Détrompons-nous; dans cette séquence, le metteur en scène a mêlé fiction et réalité. Même s'il déclare dans le DVD: « Pratiquement toutes les photos sont de simulations, il y en a très peu de réelles » (« Prácticamente todas las fotos son simuladas, hay muy pocas reales »), il en signale *au moins* deux qui représentent vraiment des morts – celle d'un homme d'âge mûr, avec un nœud papillon, et surtout la dernière photo, celle de la jeune fille à la rose. Il se trouve que ce « dernier portrait » (dans tous les sens du terme) est facile à retrouver et à identifier: il est reproduit dans un catalogue d'une exposition du musée d'Orsay consacrée précisément à ce thème: *Le Dernier Portrait*<sup>19</sup>. La photo en

question est un daguerréotype anonyme de 8,25 x 7 cm, réalisé vers 1844, intitulé *Jeune Femme morte, assise, une rose à la main* et actuellement conservé dans les archives Burns, à New York. D'autres photos, comme par exemple celle d'un bébé dans son landau, peuvent très bien provenir des archives Burns<sup>20</sup>, à moins que l'on n'ait trouvé dans ces clichés matière à recreation. Signalons que la section « Death and Dying » de la collection Burns<sup>21</sup> comporte 4000 œuvres, partiellement reproduites dans l'ouvrage *Sleeping Beauty*<sup>22</sup>.

Mais il ne faudrait pas limiter l'histoire de la photographie *post mortem* aux seuls États-Unis. Il s'agit d'une pratique largement diffusée au XIX<sup>e</sup> siècle, dont l'origine remonte pratiquement au moment de l'invention de la photographie:

Le 14 octobre 1839, soit quelques mois après la présentation à l'Académie des Sciences du procédé mis au point par Daguerre et deux mois après sa divulgation, les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* font état de la lecture d'une lettre signée par le docteur Alfred Donné: « J'ai l'honneur de vous adresser de nouvelles images Daguerriennes gravées par le procédé dont j'ai soumis les premiers essais à l'Académie ». L'auteur dresse la liste des œuvres en question et ajoute: « J'ai obtenu déjà un très beau résultat en prenant l'image d'une personne morte ». Malheureusement, aucune trace de ce daguerréotype n'a été retrouvée.<sup>23</sup>

Soyons réalistes: le temps de pose très long nécessaire à la réalisation des premiers daguerréotypes (au moins dix minutes en plein soleil, sans bouger) ont dû amener les premiers photographes à considérer les cadavres comme des modèles plus coopératifs pour la réalisation de portraits (cela malgré la répugnance qu'ils devaient provoquer). Très vite, le genre s'est répandu en Europe et aux États-Unis, mais aussi en Amérique Latine<sup>24</sup> (Mexique, Argentine, Pérou). Les raisons de ce succès semblent dues aux fonctions qui – comme le rappelle Bourdieu – seraient celles de la photographie: « surmonter l'angoisse suscitée par l'écoulement du temps », « fournir un substitut magique de ce que le temps a détruit », « suppléer aux défaillances de la mémoire »<sup>25</sup>... La pratique du portrait après décès se banalise donc, et beaucoup de photographes mentionnent ces clichés *post mortem* dans leurs publicités ou les exposent dans leurs vitrines. Aussi, lorsque dans *Les Autres*, Mrs. Mills explique à Grace: « C'est un livre des défunts... Au siècle dernier, on avait pris l'habitude de faire le portrait des morts, avec l'espoir que leur âme

continue de vivre dans les photographies » (« Es un libro de difuntos... En el siglo pasado, solían retratar a los muertos con la esperanza de que su alma siguiera viviendo en las fotografías »), il n'y a rien là que de très naturel de la part d'un personnage mort en 1891.

Seulement voilà : Mrs. Mills aussi, sur l'écran comme dans la diégèse, n'est rien d'autre qu'un spectre, une forme mouvante dans ce théâtre d'ombres qu'est le cinéma, une « révélation » éphémère, qui disparaîtra dès que le regard sensible du narrateur se tournera vers l'autre versant de la vie, là où se tiennent les « autres », ceux qui n'ont pas peur de la lumière, de la surexposition. Si le spectateur ne le sait pas encore à ce stade du film, l'apparition fantomatique de Charles, le mari de Grace, à la 52<sup>e</sup> minute du film, laissera peu de doutes dans son esprit. Grace est partie, seule, dans la forêt ; l'écran est d'un blanc laiteux, à cause de l'épais brouillard ; alors, accompagnée d'un bruit de pas et de légers cliquetis métalliques, une forme humaine apparaît progressivement sur l'écran vierge, comme l'image qui « monte » lorsque l'on plonge le papier photographique dans un bain révélateur. À cette image en voie d'apparition fera écho, à la fin du film, l'image de Grace et ses enfants qui – on le sait – s'efface derrière la vitre d'une fenêtre, lorsqu'ils observent le départ des « autres ». Entre-temps, Charles sera reparti, poursuivre probablement son errance dans les bois, après quelques séries de plans où le personnage est systématiquement alité. Dans l'un d'eux (57<sup>e</sup> min.), Javier Aguirresarobe le filme en plongée, avec un léger travelling descendant, dans une position semblable à celle de nombreux portraits *post mortem* du XIX<sup>e</sup> siècle ; seul un battement de cils signale ce qui pourrait être un reste de vie dans ce corps immobile, le visage tourné vers la fenêtre d'où provient une lumière oblique qui modèle admirablement la texture des draps.

Il nous reste à présent à nous interroger – pour terminer cette étude – sur la double confusion qui dans *Les Autres*, caractérise l'album des morts. « J'ai toujours aimé la réalité ou ce qui réaliste dans la fiction »<sup>26</sup>, a déclaré Amenábar. Réalité ou réalisme ? De vraies photographies *post mortem* ou des reconstructions vraisemblables ? C'est précisément la confusion entre les deux genres (fiction et réalité) qui sème le trouble, avant et après. Avant, lorsqu'en tant que spectateur, nous nous demandons d'où peuvent provenir ces clichés, comme nous nous demandions, en voyant pour la première fois *Tesis* en 1995, si la vidéo que regardent Chema et Ángela, est une vraie *snuff movie* ou bien si les morts

vues en direct sont fictives. Amenábar a vite levé le doute : « Tout est simulé. Il s'agit de la vidéo *Flesh Blood*, mais toutes les scènes de ce film qui apparaissent dans *Tesis* ont été recréées, nous les avons refaites avant »<sup>27</sup>. Mais après avoir écouté les commentaires du cinéaste sur le DVD, la précision concernant les deux véritables portraits *post mortem* contamine l'ensemble du corpus. Combien d'autres photos de l'album proviennent des archives Burns ? Nous aurions pu nous livrer à une enquête morbide en consultant ces archives. Nous avons préféré nous limiter, dans le cadre étroit de cette étude, à quelques ultimes réflexions, à partir de ce que dit Barthes à propos des photographies de cadavres :

Si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte.<sup>28</sup>

Laissons de côté le fait que le sémiologue nous donnait, avec 20 ans d'avance, une bonne définition de ce film : *des images vivantes d'une chose morte*, pour considérer ce pouvoir de certification de la photographie, dû à sa logique indicielle, à la contiguïté qui a forcément existé (*ça a été*) entre elle et son référent. Comme on répugne à mettre le vêtement qu'aurait porté un mort, on répugne à regarder le daguerréotype qui aurait « regardé » le mort, de peur qu'à travers cette double contiguïté, une parcelle de son néant vienne contaminer notre être. Car la mort est une maladie contagieuse.

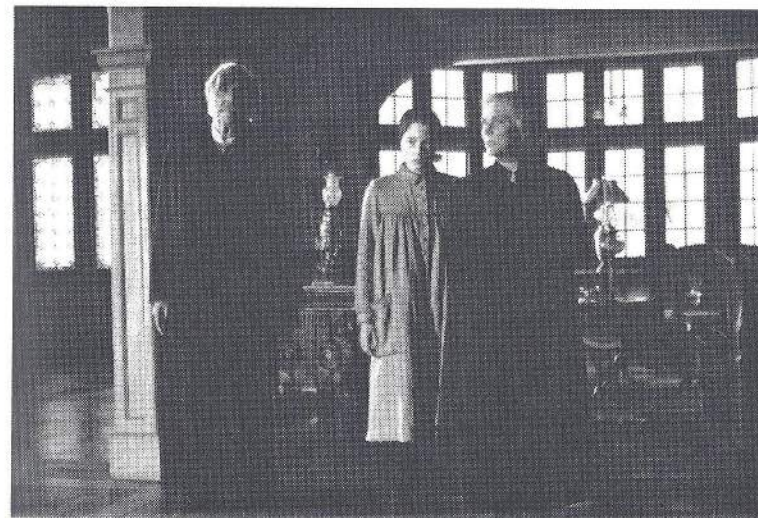
La seconde confusion qui caractérise le *livre des morts* est celle donnée par la présence, devant l'objectif photographique, du réalisateur lui-même, accompagné de ses deux amis Mateo Gil et Carlos Montero<sup>29</sup>. Les trois compères, dans des habits anciens, sont allongés sur un lit et posent en macchabées ; Amenábar s'est placé au centre, avec Gil à sa droite et Montero à sa gauche ; ajoutons-y un autre de leurs amis, le comédien Eduardo Noriega, aperçu quelques plans plus tôt dans le tableau préraphaélite. Comme l'avait fait avant lui Alfred Hitchcock – l'un des cinéastes qu'il admire le plus –, Amenábar a choisi jusqu'à présent d'apparaître dans chacun de ses films. Certes, il a dû supprimer lors du montage de *Tesis* le plan où il apparaissait avec Mateo Gil, dirigeant un court métrage dans le hall de la faculté ; mais pour *Ouvre les yeux*, il a pu conserver, dans la séquence de la discothèque, le plan filmé

dans les toilettes où avec ses camarades, il se moque du visage de César. « L'idée est de ne pas apparaître tout seul, mais de faire en sorte que nous apparaissions toujours, Mateo et moi, dans nos films », a-t-il précisé<sup>30</sup>. Faut-il pour autant limiter la portée de cette brève apparition dans *Les Autres* à celle d'une simple blague entre amis ?

Car ce trio macabre n'en cache-t-il pas un autre ? Souvenons-nous de la dernière page de l'album, où il avait prévu que manquât un dernier portrait. À cette solution trop facile, Amenábar semble avoir préféré celle, plus subtile, de cet innocent trio qui trouve son écho trois quarts d'heure plus tard dans la photographie *post mortem* des trois serviteurs, que Grace découvre sous un matelas. Les lieux assignés à chacun de ces groupes sont significatifs : les personnages de Mrs Mills, Mr. Tuttle et Lydia ont longuement occupé l'espace profilmique<sup>31</sup>, dans un film où n'apparaissent que sept acteurs, tandis qu'Amenábar (et ses compagnons venus lui rendre visite sur le plateau) sont restés dans le contrechamp, derrière la caméra. La photo du metteur en scène en personnage défunt serait donc le reflet du monde des vivants, situé dans un ailleurs toujours invisible à l'écran – à l'extérieur de la caverne, si l'on veut filer la métaphore platonicienne –, tandis qu'ironiquement, son reflet dans la fiction prend l'apparence de la mort. Enfin, comme dans les *Mémoires*, la présence d'Amenábar dans le miroir du daguerréotype signale métonymiquement, à travers son metteur en scène, l'ensemble du dispositif cinématographique. Mais l'effet n'est pas appuyé et l'on retiendra surtout l'arrêt sur image, l'instant perpétuel que le jeune réalisateur espagnol nous livre dans cette prolepse funèbre. On se demande alors si elle n'est pas là pour abolir le temps qui le sépare (qui nous sépare) de la mort, en mettant celle-ci en scène, en la saisissant sur le vif – pour apaiser un instant l'angoisse qu'elle éveille en chacun de nous.

Dans *Les Autres*, les cadavres qui figurent sur l'album (qu'ils soient réels ou simulés) ont tous les yeux clos. Ce parti-pris de mise en scène ne correspond pas exactement à une réalité où les photographes choisissaient souvent de laisser au mort les yeux ouverts, voire de les ouvrir, comme conseillait l'un d'eux en 1877 :

Vous pouvez pratiquer tout simplement en utilisant le manche d'une cuillère à café ; baissez les paupières supérieures, elles ne bougeront pas, faites tourner le globe oculaire dans son orbite, et vous obtiendrez un visage dont l'expression est presque celle d'un être vivant. Il est possible de remédier au vide du regard et à l'aspect vitreux des yeux grâce à quelques retouches.<sup>32</sup>



Les messagers de l'autre monde (*Les Autres*).

Mais que regardent – avec une lucidité d'outre-tombe – ces morts dont le cristallin est définitivement réglé sur l'infini ? Et *a contrario*, que regarde Grace (Nicole Kidman), si souvent filmée en plans rapprochés et en gros plans, avec une lumière sur les yeux particulièrement travaillée ? « Javier Aguirresarobe a placé une source de lumière sur la caméra, qui permet de souligner l'éclat de ses yeux », signale Amenábar à ce sujet ; il ajoute : « ...une de mes priorités a été tirer toute la force de ses yeux... »<sup>33</sup>. Dans ces yeux qui regardent avec tant d'intensité, tant de surprise, tant d'émotion le monde étrange qui prend forme autour d'eux, nous retrouvons la source de notre propre regard – autant dire de notre propre vie. Ce processus d'identification nous prive de la clairvoyance nécessaire pour tenir à distance les ombres mouvantes que nous prenons pour nos semblables. C'est en cela que ce film de fantômes est *humain*. Parlant de l'influence qu'a eue sur lui le producteur José Luis Cuerda, le cinéaste nous dit : « J'ai été contaminé par son humanité. *Les Autres*, même si c'est une histoire de fantômes, n'en est pas moins une vision humaine des fantômes »<sup>34</sup>. Les portraits *post mortem* montrés dans le film semblent donc être l'antithèse des magnifiques plans du visage de

Nicole Kidman que nous offre Aguirresarobe. Pourtant, il s'agit dans les deux cas de visages humains, qui restent – selon Walter Benjamin – « l'ultime retranchement » d'une *valeur de culte* que la photographie repousse au profit de sa *valeur d'exposition* :

Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre.<sup>35</sup>

Est-ce parce que la jeune femme morte, une rose à la main, nous a livré dans son portrait de 1844 sa dernière expression, que son image possède encore, près de deux siècles plus tard, cette aura mélancolique ? Ou bien est-ce parce que l'une des caractéristiques de la photographie est de faire son empreinte à distance ? Car plutôt qu'un contact proprement dit, elle est – selon Philippe Dubois – un *mouvement vers* le contact<sup>36</sup>, qui préserve toujours cet éloignement, cette séparation dont on ne fait jamais le deuil ; et qui nous prive, en définitive, du contact réel avec le proche dont on aurait touché une dernière fois les paupières pour lui fermer les yeux<sup>37</sup>.

## Notes

1. Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel* (1940).
2. Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1986, p. 148.
3. *ibid.*, pp. 146-147.
4. *ibid.*, p. 149.
5. Susan SONTAG, *La photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 26.
6. Un bel hommage à Lilian Gish chassant avec son fusil le méchant pasteur interprété par Robert MITCHUM, dans le film de Charles LAUGHTON, *La Nuit du chasseur* (États-Unis, 1955). « *La Nuit du chasseur* est une des références claires du film », dit Amenábar à Oti Rodríguez Marchante dans un livre d'entretiens (« *La noche del cazador es una referencia clara de esta película.* » Oti RODRÍGUEZ MARCHANTE, *Amenábar, vocación de intriga*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 121).
7. « Al descorrer la cortina, la luz ilumina a un individuo de rostro enjuto y vestimenta antigua, que parece observarla desde un rincón. Grace no puede reprimir un grito, mientras apunta con su rifle... hasta que se da cuenta de que se encuentra ante un retrato de tendencia prerrafaelista ». *Los Otros. El libro*, Madrid, Ocho y medio, 2001, p. 71.
8. DVD *Les Autres*, edición Alquiler, Sogepaq, Espagne, 1999.
9. Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980.
10. *ibid.*, pp. 123-124.
11. NADAR, *Quand j'étais photographe* (1900), cité par Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*, Paris, Nathan-Université, 1990, pp. 211.
12. *ibid.*, p. 212.
13. Roland BARTHES, *La chambre claire, op. cit.*, pp. 28-31.
14. « El libro fue una idea de Eduardo Chaperero, el productor asociado ». AMENÁBAR, *Los Otros. El libro, op. cit.*, p. 196.
15. « Eduardo Chaperero me habló de estas fotos que se realizaban a los muertos con la esperanza de que su alma de algún modo perviviera en la fotografía, y me pareció que era perfecto para encajarlo en esta historia ».
16. Philippe DUBOIS, *L'acte photographique, op. cit.*, p. 161.
17. Roland BARTHES, *La chambre claire, op. cit.*, p. 144.
18. *ibid.*, p. 145.
19. Catalogue de l'exposition *Le Dernier Portrait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 128.
20. *ibid.*, p. 127, où une de ces photographies d'enfants est reproduite.
21. Burns Archive. Historic Vintage Photographs, New York. Site internet : <http://www.burnsarchive.com/archive/dd.html>
22. Stanley B. BURNS, *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Altadena, Twelvetees Press, 1990.
23. Joëlle BOLLOCH, « Photographies après décès : pratique, usages et fonctions », *Le Dernier Portrait, op. cit.*, pp. 112-113.
24. Pour plus ample information, *ibid.*, pp. 120-121. En ce qui concerne l'Espagne, cf. Publio LÓPEZ MONDEJAR, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1989, pp. 66-68.
25. Pierre BOURDIEU et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 33.
26. « Me ha gustado siempre la realidad o lo realista en la ficción ». O. RODRÍGUEZ MARCHANTE, *Amenábar, vocación de intriga, op. cit.*, p. 47.