

**Université Paris III – Sorbonne Nouvelle**  
**U.F.R. de Littérature Générale et Comparée**

N° attribué par la bibliothèque

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris III

Discipline : Littérature Générale et Comparée

présentée et soutenue publiquement

par

Lydie MALIZIA

Le 22 juin 2004

Titre :

**L'ENFANT DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA**

**FANTASTIQUES**

Directeur de thèse :

Dr. Jean Bessière

JURY

Madame Elisabeth Rallo-Ditche  
Monsieur Denis Mellier  
Monsieur Roger Odin

## L'enfant dans la littérature et le cinéma



**fantastiques**

Merci à mon époux...

## Table des matières

|   |            |
|---|------------|
| <b>LE NOUVEAU STATUT DE L'ENFANT .....</b>                          | <b>6</b>   |
| DES ŒUVRES CLES .....   | 14         |
| L'ENIGMATIQUE ENFANT DU FANTASTIQUE .....                           | 23         |
| DES ŒUVRES ROMANESQUES AUX ADAPTATIONS CINEMATOGRAPHIQUES           | 29         |
| <i>Le Tour d'érou</i> et <i>Les Innocents</i> : .....               | 35         |
| <i>Les Coucous de Midwich</i> et <i>Le Village des Damnés</i> ..... | 36         |
| <i>Rosemary's Baby</i> .....  | 36         |
| <i>L'Autre</i> .....  | 37         |
| <i>L'Exorciste</i> .....  | 38         |
| <i>Shining</i> .....  | 38         |
| <b>PORTRAITS .....</b>  | <b>40</b>  |
| PORTRAITS ROMANESQUES ET FILMIQUES .....                            | 43         |
| Portraits de Miles et Flora dans le <i>Tour d'érou</i> .....        | 43         |
| Miles et Flora dans <i>Les Innocents</i> .....                      | 48         |
| Portrait collectif des <i>Coucous de Midwich</i> .....              | 50         |
| David et les Enfants du <i>Village des damnés</i> .....             | 58         |
| Portrait du Bébé de Rosemary dans le roman .....                    | 60         |
| Le bébé mythique dans le film .....                                 | 65         |
| Portrait de Regan dans le roman .....                               | 68         |
| La métamorphose de Regan à l'écran .....                            | 78         |
| Portrait de Danny dans <i>The Shining</i> .....                     | 81         |
| Danny dans le film .....  | 85         |
| Portrait des jumeaux, Niles et Holland .....                        | 88         |
| Niles et Holland dans le film .....                                 | 97         |
| PORTRAIT DE L'ENFANT FANTASTIQUE .....                              | 102        |
| Rousseur .....  | 102        |
| Précocité .....   | 105        |
| Pouvoirs surnaturels .....  | 109        |
| MASQUES FANTASTIQUES : DE LA CANDEUR A LA TERREUR .....             | 118        |
| L'art du portrait : gros plan sur un visage .....                   | 118        |
| Visage lumière et visage fantôme .....                              | 129        |
| <b>UNE POETIQUE DE L'ENFANCE FANTASTIQUE .....</b>                  | <b>132</b> |
| LA PLACE DES ENFANTS DANS LE TEXTE .....                            | 133        |
| Analyse des titres .....  | 133        |
| Incipit des romans .....  | 136        |
| Les génériques des films .....                                      | 141        |
| Schémas narratifs et temporalité .....                              | 145        |
| LE MERVEILLEUX ET L'ENFANT FANTASTIQUE .....                        | 159        |
| L'enfant, héros fantastique .....                                   | 160        |
| L'échec de l'enfant face au mal : la mort .....                     | 162        |
| Echec des enfants face au mal : la folie .....                      | 165        |
| L'enfant fantastique et le récit de quête .....                     | 170        |
| De quel côté du mal ? enfants victimes, enfants bourreaux .....     | 174        |
| <b>LA PLACE DE L'ENFANT DANS FANTASTIQUE .....</b>                  | <b>183</b> |
| LES ENFANTS DANS L'UNIVERS REPRESENTE .....                         | 184        |

|  |                                    |
|--|------------------------------------|
| Les lieux refuges .....  | 187                                |
| Les lieux dangereux .....  | 194                                |
| L'enfant, espace de danger .....   | 196                                |
| Passages représentés : du secret à la révélation.....  | 205                                |
| <b>LA THEATRALITE .....</b>  | <b>214</b>                         |
| La théâtralité romanesque dans <i>Le Tour d'écrou</i> de Henry James .....                         | 215                                |
| La théâtralité filmique dans l'adaptation de Jack Clayton .....                                    | 233                                |
| La théâtralité diégétique dans <i>Rosemary's Baby</i> , <i>L'Exorciste</i> et <i>Shining</i> ..... | 235                                |
| La théâtralité organique dans <i>Le Village des damnés</i> .....                                   | 237                                |
| L'illusion et la théâtralité dans <i>L'Autre</i> .....   | 238                                |
| <b>LES ENFANTS AU CŒUR DU FANTASTIQUE.....</b>   | <b>243</b>                         |
| Les Pervers <i>Innocents</i> .....   | 243                                |
| <i>Les Coucous de Midwich</i> .....  | 265                                |
| <i>Le Village des damnés</i> .....   | 277                                |
| <i>Rosemary's baby</i> .....   | 282                                |
| <i>L'Exorciste</i> .....   | 295                                |
| <i>Shining</i> .....   | 304                                |
| <b>LES REPRESENTATIONS METAPSYCHOLOGIQUES .....</b>  | <b>311</b>                         |
| Analyse des souffrants : le cas Rosemary .....   | 319                                |
| Angoisse, peur, effroi et.....   | 361                                |
| Traumatismes .....   | 370                                |
| Le stade sadique anal et <i>Le Village des damnés</i> .....  | 372                                |
| L'Œdipe et la castration dans <i>Shining</i> .....   | 376                                |
| La forclusion et Le-Nom-du-Père dans <i>L'Autre</i> .....  | 379                                |
| La naissance de la féminité dans <i>L'Exorciste</i> .....  | 386                                |
| De la bisexualité du <i>Tour d'écrou</i> à l'inceste des <i>Innocents</i> .....                    | 401                                |
| <b>CONCLUSION .....</b>  | <b>406</b>                         |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>   | <b>415</b>                         |
| <b>FILMOGRAPHIE .....</b>  | <b>431</b>                         |
| <b>ANNEXES .....</b>   | <b>434</b>                         |
| Généalogie des enfants fantastiques.....   | 435                                |
| Fiches artistiques et techniques des films .....   | 436                                |
| <i>Les Innocents</i> .....   | 436                                |
| <i>Le Village des damnés</i> .....   | 438                                |
| <i>Rosemary's Baby</i> .....   | 441                                |
| <i>L'Exorciste</i> .....   | 443                                |
| <i>L'Autre</i> .....   | 446                                |
| <i>Shining</i> .....   | 449                                |
| Fiches auteurs.....  | 451                                |
| William Peter Blatty.....  | 451                                |
| Henry James .....  | 451                                |
| Stephen King.....  | 454                                |
| Ira Levin .....  | 457                                |
| Tom Tryon.....   | 458                                |
| John Windham.....  | 459                                |
| Fiches réalisateurs .....  | 460                                |
| Jack Clayton .....   | <b>Erreur ! Signet non défini.</b> |
| William Friedkin .....   | 461                                |
| Stanley Kubrick.....   | 463                                |
| Robert Mulligan .....  | 466                                |

|  |     |
|--|-----|
| Roman Polanski.....                          | 467 |
| Wolf Rilla.....                              | 469 |
| Bébé monstre, petit démon ! .....            | 471 |
| Dossier de presse des <i>Innocents</i> ..... | 479 |

# **LE NOUVEAU STATUT DE L'ENFANT**

L'attitude critique consiste, en général, à nier l'importance de l'enfant dans le fantastique. Il ne s'agit pas d'une guerre ouverte mais plutôt d'une mise à l'écart, d'un déplacement subtil vers un autre objet, comme le fait Roger Bozzeto en résumant la nouvelle *Morella*<sup>1</sup> d'Edgar Poe :

Dans « Morella », l'épouse, en mourant, lègue au narrateur une fille qui ne tarde pas à ressembler fantastiquement en tout à sa mère. Celle-ci n'était pas aimée, l'enfant qui lui ressemble sera, elle, l'objet de la passion du père qui ne lui donne pas de nom jusqu'au jour où il décide de la baptiser [elle a dix ans]. Mais c'est le nom de sa mère, Morella, qu'il lui donne, avec pour conséquence la mort immédiate de l'enfant-femme, qu'il ensevelit dans le tombeau (vide) de Morella. Morella qui se vengeait sans doute de n'avoir pas été aimée — si l'on interprète ses derniers mots [ « I am here »] – **on se trouve en présence d'une revenance**<sup>2</sup>.

Il définit ainsi le terme « revenance » :

« Loin de ne référer, comme on pourrait l'imaginer, qu'à des revenants ou des fantômes, cette notion renvoie aux différentes figures par quoi se manifeste **ce qui du passé fait retour, comme par un rêve ou un cauchemar**. De ce point de vue, on peut considérer que la « revenance »<sup>3</sup> est l'une des figures les plus utilisées par les textes fantastiques. »

Ce qui du passé fait retour, est-ce la mère ou est-ce l'enfant ? Roger Bozzeto considère la « revenance » de la mère au moment final, lorsqu'elle dit « I am here » car *Morella* fait partie du cycle des récits des « héroïnes posthumes » (Bérénice, Ligeia, Eleonora)<sup>4</sup>; or, cette nouvelle est tout à fait à part puisque, pour la première fois, un enfant joue un rôle déterminant dans le processus du fantastique. L'enfant devient, dès sa naissance, la

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, "Morella" (H), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, volume I, pp. 469-474.

<sup>2</sup> BOZZETTO Roger « Poe, ou les effets de fantastiques liés à la « revenance » » in *Le Fantastique dans tous ses états*. Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 53-67, Nous soulignons.

<sup>3</sup> Pour les psychanalystes, la « revenance » est conçue soit comme la symbolisation d'une absence — elle « colmate » l'absence — soit comme une lacune dans la symbolisation, qui constitue alors l'étoffe du « revenant ». (« L'irreprésentable » in *Revue française de psychanalyse* n°1, tome LVI, février 1992). On peut, dans un certain sens, comparer le « fantôme » au fétiche selon Freud, qui colmate l'irreprésentable qu'est l'absence de pénis chez la mère.

<sup>4</sup> BESSIERE Irène, *Le Récit fantastique*, Paris, Larousse université, 1974, p.139.

« revenance » de Morella pour le père-narrateur, à la fois rêve et cauchemar. Cette attitude critique qui consiste à ne pas poser la question sur laquelle joue l'ambiguïté du récit réduit considérablement l'importance du rôle de l'enfant. Certes on peut voir dans l'enfant le sosie, le double, la réincarnation de sa mère, la personnification de l'amour de la défunte ou le remords du père. Mais pourquoi ne pas envisager que c'est le désir de l'enfant qui déclenche la revenance de sa mère au moment de mourir (à l'enfance ?) afin de recréer la fusion qui les avait unies pendant la gestation, d'où la vacance du tombeau, représentation matricielle ? La complexité de ce rôle est renvoyée aux oubliettes. Pourtant, *Morella* peut tout à fait se concevoir comme le récit mère des récits fantastiques mettant en scène des enfants<sup>5</sup>.

Le fantastique qui se voulait adulte à ses débuts s'adressant à des lecteurs adultes, mettant en scène des personnages adultes, dans des situations réalistes, utilise pourtant des éléments liés aux peurs archaïques présentes dès l'enfance, notamment la peur du noir, de la séparation, des monstres, le tout lié à la mort et à sa fascination ; il était donc prévisible que le personnage d'enfant trouve une place dans le fantastique. Il ouvre une voie nouvelle à un courant qui s'enfermait dans ses images. Les *ghost-stories*<sup>6</sup> regorgeaient au XIX<sup>ème</sup> siècle d'enfants fantômes égarés, davantage pitoyables qu'effrayants, pris par la mort de façon brutale et injuste, matérialisés par la faculté scopique d'un tiers, sans que l'on puisse dire qu'il s'agissait de personnages mais plutôt d'empreintes du passé. Dans le fantastique, l'enfant, pour devenir un personnage à part entière, commence d'abord par s'intercaler entre le héros fantastique et le monde surnaturel, comme dans *Le Tour d'écrou* de Henry James, puis petit à petit, sa place se précise, et, à la veille du XXI<sup>ème</sup> siècle il devient le héros courageux qui fait front aux fantômes, comme dans le film *Le Sixième sens*, de Night Shyamalan.

C'est donc le récit de James, *Le Tour d'écrou*, qui marque un véritable tournant dans l'utilisation de ce personnage et qui donne la clé de sa valeur narrative : un enfant face au

---

<sup>5</sup> Cf. « Arbre généalogique des enfants fantastiques », en annexe.

<sup>6</sup> Cf. l'anthologie établie par N. GAULARD et X. LEGRAND-FERRONIERE parue en deux volumes : *La Porte ouverte* et *La Chambre condamnée, Histoires de fantômes d'enfants*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, 2000.



surnaturel donne un tour de vis supplémentaire à l'angoisse. Autrement dit, c'est un nouvel élément majeur du fantastique. Les loups-garous, les vampires, les fantômes ont perdu leur force, ils se sont essouffés, ne font plus peur en cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle, sauf quand un enfant entre en jeu. L'enfant fictif permet-il cette surenchère de l'angoisse parce que l'enfant réel en est l'origine ou bien l'angoisse est-elle cristallisée par l'image de l'enfant ? Quelle image de l'enfant le fantastique cherche-t-il à établir ?

Georges Snyders<sup>7</sup> retrace l'évolution des conceptions et des images de l'enfant sous l'ancien régime, il constate que l'enfance a peu passionné la littérature jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et quand elle s'y est intéressée, c'est de manière négative, comme par exemple, La Bruyère, dans ses *Caractères* [1687] : « hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés, paresseux...ils ne veulent pas souffrir le mal et aiment à en faire (etc.) »

Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'image romantique de l'être lié à la nature, bon et innocent, inaugurée par Rousseau, reprise par Blake et Wordsworth<sup>8</sup>, s'ajoute la découverte de l'enfance comme stade spécifique – et non plus exclusivement comme période d'apprentissage qui conduit à l'âge adulte. Cela se vérifie par les réformes sociales dans les domaines de l'éducation, du travail<sup>9</sup>. D'un point de vue sociologique, pouvait-on dire que les enfants vivaient une enfance ? Ils étaient mis au travail très jeune, ne pouvaient se soucier de jouer, et nombreux étaient ceux qui mouraient. Victor Hugo<sup>10</sup>, Rimbaud<sup>11</sup> ont dénoncé les mauvais traitements que subissaient les enfants, dans leurs poèmes. Ils ont sans doute

---

<sup>7</sup> Georges SNYDERS, *La Pédagogie en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1965.

<sup>8</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*[1762], William BLAKE, *Les Chants de l'innocence* [1789] Retour au monde primordial de l'enfance comme source d'inspiration pour la connaissance de soi et du monde. Chez les romantiques, c'est sans doute William Wordsworth qui a le mieux théorisé dans sa préface des *Lyrical Ballads* [1798], et exploré par sa poésie, « Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » in *Odes* [1803], le recours à l'état d'enfance pour retrouver ou atteindre l'infini, l'absolu, l'immortalité. Le monde de l'enfance est rêvé comme un paradis perdu que la poésie permet de retrouver. On pense aussi au "vert paradis des amours enfantines" de Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1861).

<sup>9</sup> La première loi, en 1833, le *Factory Act*, limite à huit heures la journée de travail des enfants de moins de treize ans.

<sup>10</sup> On pense au poème *Mélancholia* de Victor Hugo, mais aussi à son action politique pour venir en aide aux enfants.

<sup>11</sup> Rimbaud a écrit de nombreuses pièces de poésies sur les enfants et notamment *Les Etrennes des orphelins*, son premier poème publié, inspiré de ceux de Victor Hugo.

contribué à faire changer l'état d'esprit à l'égard des enfants. Dans les familles plus favorisées, les traitements n'en étaient parfois pas plus sécurisants : élevés par des nourrices, des gouvernantes<sup>12</sup>, ils n'avaient pas la place de choix qui leur est réservée de nos jours. D'un point de vue littéraire, on considère l'enfant comme un élément mineur par son âge et par la place qu'il occupe dans la société ; par conséquent, il devient un objet mineur dans les études littéraires sauf quand il s'agit d'étudier des œuvres autobiographiques, des récits d'enfance réalistes, tel *David Copperfield* [1850], de Charles Dickens, parce que l'enfant devient un personnage adulte dans la diégèse. Une remise en question des certitudes acquises depuis des générations permet une approche différente. En France, la psychiatrie avec Charcot devient un domaine de recherches qui n'a pas manqué d'influencer la littérature : Maupassant, puise dans la psychiatrie sa matière fantastique ; Zola, avec le naturalisme, cherche dans l'hérédité génétique l'explication des comportements humains, et Proust retrouve dans ses sensations d'adulte celles de son enfance, intactes. L'enfance reste cependant un thème marginal en littérature. Une fascination pour l'enfant apparaît cependant, en Angleterre, dans la société victorienne, et suscite des œuvres littéraires et picturales (Carroll, Dickens, Kilvert, Millais, Ruskin, etc.)<sup>13</sup>. Le milieu bourgeois s'attache à la qualité des rapports avec les enfants, les familles sont moins nombreuses et les enfants sont davantage choyés. Cela fait apparaître un marché économique nouveau : jouets, vêtements et livres pour enfants.

L'intérêt pour les jeux, les rêves et les pensées des enfants est l'un des traits les plus positifs qui valorise la vie de famille<sup>14</sup>.

Cependant, cette attention portée à l'enfance cache une certaine hypocrisie victorienne, qui cherchait à gommer, sinon à interdire, toute expression de la sexualité par un retour à l'idéologie de l'innocence. Parallèlement une idéologie nouvelle fondée sur un nouveau

---

<sup>12</sup> Cf. par exemple, la Comtesse de SEGUR, *Les Malheurs de Sophie*, 1864.

<sup>13</sup> Cf. Jackie WULLSCHÄGER, « L'image de l'enfant dans l'Angleterre victorienne », in *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan, nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Editions Autrement, coll. « Mutations », n° 170, 1997, pp. 20 à 41.

<sup>14</sup> G.M. TRAVELYAN, *English Social History*, Londres, 1944, p.545.

concept de l'état de famille permet de dévier les pulsions liées à la décadence de cette fin de siècle.

C'est dans ce contexte idéologique que Henry James va créer un nouveau type de personnage, à mi-chemin entre l'enfant démon du XVII<sup>e</sup> siècle et l'enfant ange du XVIII<sup>e</sup> : l'enfant ambigu. Il rejoint son contemporain Freud en récusant, tout comme lui, dans ses romans et nouvelles – *L'Elève* (1891), *Ce que savait Maisie* (1897), *Le Tour d'écrou* (1898) – la prétendue innocence de l'enfance et par-là même cette société réductrice.

Henry James met en évidence ce qui est susceptible de faire basculer la vie d'un individu, dès l'enfance. Il n'hésite pas à faire des enfants des personnages centraux mais troubles. Parallèlement, Freud soigne l'hystérie par l'hypnose et découvre le rôle fondamental de l'inconscient. L'inconscient représente le lieu où une somme d'informations, entreposées depuis l'enfance, surgit à des moments imprévus et sous des formes symptomatiques que le fantastique se plaît à mettre en scène dans une perspective surnaturelle. Cela explique sans doute que Freud puise parfois la matière de ses analyses dans les récits fantastiques comme ceux de Hoffmann et de Jensen<sup>15</sup>, ce qui prouve bien que le surnaturel et l'inconscient sont étroitement liés et indissociables ; il paraît donc inévitable de passer par la psychanalyse pour cerner le personnage de l'enfant fantastique.

Freud a découvert que l'adulte n'est pas capable de se souvenir des événements importants de son enfance :

---

<sup>15</sup> Sigmund FREUD, « Das Unheimliche », in *Imago*, Tome V, 1919. Pour la traduction française, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1933, chapitre II, p. 175 sq. Et FREUD, *Le Délire et les rêves dans La Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1949.

Dans un article (publié en 1899, dans *Monatsschrift für Psychiatrie, une Neurologie*), j'ai pu démontrer la nature tendancieuse de nos souvenirs là où on la soupçonnait le moins. Je suis parti de ce fait bizarre que les premiers souvenirs d'enfance d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes et secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace (je parle d'une façon générale, non absolue) des impressions fortes et affectives de cette époque.<sup>16</sup>

Si donc l'être humain est ainsi fait qu'il se cache à lui-même « les impressions réellement importantes », et qu'il est conscient de cela, ce qui est caché devient une énigme. Et, comme toute énigme mène à une enquête, il n'est pas étonnant que la littérature s'en empare, et notamment la littérature fantastique, qui s'attache à représenter l'irreprésentable ou à le sur-représenter, pour mieux perdre le lecteur ou le spectateur. L'intuition de Henry James vient de ce développement du thème du secret inhérent à l'être humain depuis l'enfance ainsi que de l'idée que ce secret reste caché parce qu'il est monstrueux, qu'il ne ressort que par bribes, révélant les peurs les plus archaïques<sup>17</sup>. Ces bribes reviennent sous forme de souvenirs dans lesquels le fantasmagorique tient un rôle non négligeable et servent de base à la représentation de l'enfant fantastique.

Le XX<sup>e</sup> siècle, imprégné de ces bouleversements de l'image de l'enfance, inaugurés à la fois par James et par Freud, voit paraître des récits fantastiques dans lesquels l'inconscient est mis en scène à travers le personnage de l'enfant. Ainsi, les rêves, les lapsus servent le récit dans un but précis : diriger l'interprétation dans un sens psychanalytique, et révéler l'inconscient régi par les pulsions du « Ça », dont les sources sont indissociables de l'enfance. Stephen King a même donné le titre d'un roman à cette instance<sup>18</sup>. L'enfant devient, semble-t-il, un personnage réceptacle des fantasmes des écrivains et des cinéastes. Le cinéma et la

---

<sup>16</sup> Sigmund FREUD, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » in *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch (1922), Paris, Payot, 1973.

<sup>17</sup> Freud s'est beaucoup intéressé aux phénomènes paranormaux, et s'il considérait l'occultisme comme « l'occultation de l'inconscient », son opinion accréditait la télépathie. Cf. Christian MOREAU, *Freud et l'occultisme*, Bibliothèque de Psychologie Clinique, Privat, Toulouse, 1976, « Chapitre III, A la Recherche d'un noyau de vérité : la télépathie », pp. 166 et sq.

<sup>18</sup> Stephen KING, *Ça* [It] Paris, Albin Michel, 1986.

psychanalyse entretiennent un rapport étroit en ce qui concerne le montage ; Alain Bergala parle de travail de deuil :

...ces moments de renoncement, qui sont un véritable travail (au sens psychanalytique du terme, travail psychique). Dans le film, c'est ce qui fait retour, mais pas comme on le croyait. Quand on écrit le scénario, on a une théorie de son film. Et quand on voit enfin le film, on s'aperçoit que s'est constituée une autre théorie, que le film en a généré une autre, et que c'est devenu la vraie pour soi<sup>19</sup>.

Entre le cinéma fantastique et la psychanalyse, les liens sont indéniables comme le souligne René Prédal :

Les grands créateurs du fantastique sont en tout cas lucides quant aux connotations freudiennes des thèmes abordés et c'est consciemment qu'ils se servent des théories psychanalytiques, non seulement pour construire les personnages et déterminer leurs agissements, mais aussi pour provoquer les réactions du public par une mise en scène usant généreusement de l'arsenal symbolique<sup>20</sup>.

Entre ces deux visions opposées de la psychanalyse et du cinéma, il convient de prendre des précautions. Tout cinéma fantastique fonctionne avec des ficelles symboliques assez grossières certes, mais la part qui échappe, celle dont parle Alain Bergala n'est pas à exclure.

Historiquement donc, ces trois événements coïncident : l'avènement du cinéma (1895), la naissance de la psychanalyse (1893-1898) et l'entrée en scène de l'enfant dans un roman fantastique (*Le Tour d'érou*, 1898). Le cinéma, la psychanalyse et la littérature fantastique ont en commun de travailler sur l'image, le temps et la mort. Les frères Lumière, Henry James et Sigmund Freud ont contribué à la métamorphose de l'image de l'enfant. Comment l'enfant se trouve-t-il impliqué dans ce trio ?

---

<sup>19</sup> Alain BERGALA, « Réalisation et spectacle, du scénario au montage : le travail de deuil », in *Cinéma et psychanalyse*, Paris, CinémAction Corlet, 1989.

<sup>20</sup> René PREDAL, « Le film fantastique, psychanalyse du pauvre ? », in *Cinéma et psychanalyse*, Paris, CinémAction Corlet, 1989.

Cette coïncidence historique, jamais prise en compte jusqu'à présent, est révélatrice d'une gêne face à une partie de soi qui se rapproche du « non-dit » parce que la connaissance que l'on en a est diffuse, voilée. Le fantastique cherche à créer l'enfant ambigu, la psychanalyse trouve l'ambiguïté de l'enfant, le cinéma, à la jonction des deux, montre et cache à la fois. L'innocence de l'enfance n'existe plus, du moins, plus telle que l'on pouvait la concevoir avant la psychanalyse.

Grâce à Freud, l'enfant change de statut à la fois dans la société et dans la fiction ; en l'imposant comme un pervers polymorphe, il a contribué à bâtir à l'enfant un royaume dont il est aujourd'hui souvent un maître tyrannique. Cette évolution de l'enfance, souvent traitée excessivement, peut se lire dans un certain nombre d'œuvres littéraires, principalement celles de Dino Buzzati<sup>21</sup>, de Philip K. Dick<sup>22</sup>, de Silvina Ocampo<sup>23</sup>, de Theodore Sturgeon<sup>24</sup>, de Stephen King etc. Le cinéma n'échappe pas à cette évolution ; une vague de films fantastiques dont les enfants sont les personnages principaux, commence à apparaître à la fin des années 50, période du « baby boom », et n'a plus cessé depuis. L'enfance, dans la réalité ou la fiction, commence à fasciner ; on s'interrogera sur les causes et les effets de cet engouement, dans la littérature et dans le cinéma fantastiques et, l'on essaiera de définir la place réelle que tient l'enfance dans ces œuvres. Il s'agira de confronter les divers traitements, littéraires et filmiques, du personnage d'enfant et de son univers, dans les récits fantastiques contemporains, afin d'en soustraire les mécanismes et d'en dégager une poétique.

## DES ŒUVRES CLES

---

<sup>21</sup> Lydie DI GERONIMO, *L'Enfant, la Mort et le Temps dans l'œuvre de Dino Buzzati*, maîtrise de littérature générale et comparée, dirigée par Hélène Auffret, université Paris-III - Sorbonne Nouvelle, juin 1986.

<sup>22</sup> Philip K. DICK, « Le Père truqué », in *Fiction* n° 29, avril 1956 (*The Father-Thing - The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, décembre 1954 « La Dame aux biscuits » in *Fiction* n° 193, janvier 1970 (*The Cookie Lady - Fantasy Fiction*, juin 1953)

<sup>23</sup> Silvina OCAMPO, *Faits divers de la Terre et du Ciel*, préface de Jorge Luis Borges, introduction d'Italo Calvino, Paris, Éditions Gallimard, « L'Étrangère », 1991.

<sup>24</sup> Theodor STURGEON, *More than Human*, NY, 1953, Ballantine Books

Existe-t-il une poétique du récit d'enfants fantastiques ? Pour qu'une poétique existe, il faut que les récits soient assez nombreux et qu'ils constituent une unité. Il existe une poétique des récits d'enfance parce que des études ont été consacrées à ce sujet ; en revanche, peu de recherches s'intéressent à la poétique de l'enfant fantastique<sup>25</sup>. Il faut dire que ce sujet accumule les disgrâces. En premier lieu, le fantastique est souvent qualifié de « mauvais genre<sup>26</sup> » et, heureusement, des théories nouvelles dénoncent et expliquent ce jugement<sup>27</sup>. Ensuite, l'enfant est considéré comme secondaire, lorsqu'il ne nourrit pas la curiosité que l'on porte à un romancier, par exemple, ou lorsqu'il ne rend pas compte de faits de société réels, c'est-à-dire quand il n'entre pas dans le cadre d'une littérature d'autorité<sup>28</sup>. Les spécialistes du cinéma sont encore plus réticents en ce qui concerne ce genre<sup>29</sup>. Enfin, l'analyse de l'enfance entraîne la peur de tomber dans la facilité « psychologique ». L'exercice s'avère donc périlleux, ce qui explique le rejet de ce type d'études. On a pour objectif d'explorer un territoire méconnu et de tenter de le reconnaître comme une poétique.

Nous avons privilégié les romans fantastiques, car même si leur production est moindre par rapport à celle des nouvelles, ils présentent l'avantage d'un approfondissement des situations et des personnages, d'une structure moins fondée sur des effets de style et de la chute inattendue. Les romans fantastiques offrent, en effet, moins de surprises au dénouement du texte, moins de glissements dans les niveaux narratifs ; ils doivent porter l'action sur le long terme, opérer un crescendo dans l'horreur, ménager des plages explicatives, donner au

---

<sup>25</sup> Depuis, quelques thèses sont apparues : Sophie MANTRANT, « L'enfant et les sortilèges » dans la nouvelle fantastique de langue anglaise (1898-1952), université de Reims, 1992 ; Laurent BOURDIER, *Enfance et adolescence dans l'œuvre de Stephen King*, université Grenoble-3, 1998.

<sup>26</sup> Hélène PUISEUX, « Le fantastique : bon genre-mauvais genre », *Cinéma, rites et mythes contemporains*, Bulletin de recherches du Centre sur le cinéma de l'EPHE, n°10, 1990.

<sup>27</sup> La littérature fantastique n'est pas une littérature d'exception. Cf. Jean BESSIERE, chapitre « Le statut d'exception de la littérature », in *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, 2001.

<sup>28</sup> « La perspective, proprement historique, implique que chaque moment et chaque mouvement de la littérature, se reconnaissent une manière *d'autorité* à un moment de l'histoire littéraire, de l'Histoire. » *op.cit.*, p. 8 (je souligne).

<sup>29</sup> « C'est un des grands sujets de la modernité au cinéma, depuis Allemagne, année zéro, que d'aller voir où on en est avec les enfants (...) pour chercher à savoir où en sont une époque, une société ». Alain BERGALA, « Les Enfants et nous », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 321, mars 1981, p. 60.

lecteur les moyens de prendre du recul, de reprendre du « souffle ». Enfin, les romans jouent sur les effets temporels, davantage que les nouvelles. Paradoxalement, le huis-clos est privilégié dans la plupart des romans fantastiques qui mettent en scène des enfants.

Les romans qui se fondent davantage sur le surnaturel que sur le fantastique, c'est-à-dire ceux qui ne maintiennent pas l'effet fantastique jusqu'au terme du récit et optent pour ce que Tzvetan Todorov appelle le « surnaturel accepté »<sup>30</sup>, ont été exclus de notre choix, comme par exemple *Audrey Rose* de Frank De Felitta, qui admet la réalité de la réincarnation. Il a fallu aussi écarter les récits littéraires ou filmiques dont l'enfant n'est pas le personnage central (*Amityville*<sup>31</sup>, *The Night of the Hunter (La Nuit du chasseur)*<sup>32</sup>) ou encore ceux dans lesquels les personnages sont des adolescents (*Carrie*<sup>33</sup>, *Christine*<sup>34</sup> de Stephen King...). En effet, à partir de treize ans, l'enfant n'est plus représenté de la même façon, les préoccupations diffèrent. D'autres récits, tirés de scénarios originaux, ont sans doute marqué par leur atypisme, mais cela écartait la confrontation entre le roman et son adaptation filmique<sup>35</sup> ; on pense à *The Changeling*<sup>36</sup> (*L'Enfant du diable*), *Poltergeist*<sup>37</sup>, *Eraserhead*<sup>38</sup>, *Le Ballon rouge*<sup>39</sup>, *La Malédiction*<sup>40</sup> etc. De nombreux romans présentent des aspects originaux du sujet, non adaptés pour le cinéma, ont été écartés à leur tour : *L'Avalée des avalés* de Rejean Ducharme<sup>41</sup>, *Mister God, this is Anna* de Fynn<sup>42</sup>, *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Butten<sup>43</sup>, entre autres.

---

<sup>30</sup> Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 73, 1976, pp. 46-47.

<sup>31</sup> Stuart ROSENBERG, *Amityville. La Maison du diable*, Etats-Unis, 1979.

<sup>32</sup> Davis GRUB, *La Nuit du chasseur*, Paris, Bourgeois, 1981; Charles LAUGHTON, *The Night of the Hunter*, Etats-Unis, 1955.

<sup>33</sup> Stephen KING, *Carrie*, Paris, J'ai lu, 1974 – Brian DE PALMA, Etats-Unis, 1976.

<sup>34</sup> Stephen KING, *Christine*, Paris, J'ai lu, 1983 – John CARPENTER, Etats-Unis, 1983.

<sup>35</sup> Il n'est pas exclu de les évoquer à propos de similitudes cinématographiques.

<sup>36</sup> Peter MEDAK, *The Changeling*, Etats-Unis, 1980.

<sup>37</sup> Tobe HOOPER, *Poltergeist*, Etats-Unis, 1982. Adapté d'un épisode de *La Quatrième dimension*, en 1962, scénario de Richard Matheson.

<sup>38</sup> David LYNCH, *Eraserhead*, Etats-Unis, 1976.

<sup>39</sup> Albert LAMORISSE, *Le Ballon rouge*, France, 1956.

<sup>40</sup> Richard DONNER, *La Malédiction*, Etats-Unis, 1976.

<sup>41</sup> Réjean DUCHARME, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.



De même, nous avons préféré utiliser dans le corpus les premiers films et non les *remakes*<sup>44</sup>, que nous évoquerons sur des points précis, qui sont à notre avis davantage une lecture de l'œuvre filmique que de l'œuvre romanesque. Cela a permis aussi de resserrer le corpus dans le temps : des années 60 aux années 80, période suffisamment féconde pour poser les jalons de la poétique servant de base aux œuvres ultérieures, qui s'avèrent beaucoup moins nombreuses.

Nous avons sélectionné des œuvres qui ont marqué par leur volonté de remettre en question la représentation de l'enfant, qui permettent d'élaborer une poétique de l'enfance fantastique, et que nous pourrions qualifier de modernes. Bruno Bettelheim a affirmé que « la part du mythe, c'est la représentation allégorique des phases d'une vie »<sup>45</sup>. Or les mythes présentent très peu l'enfance<sup>46</sup>. Celle des héros, lorsqu'elle est évoquée, sert d'élément perturbateur. On y dénonce l'abandon (Œdipe, Moïse) ou une volonté infanticide (Zeus, Héraclès). Cette période est très peu décrite, mais elle sert à justifier l'attitude des héros, dieux ou demi-dieux, durant leur adolescence (prise du pouvoir sur le père, développement d'un don hors-norme pour survivre). En amont de la naissance de ces personnages mythiques, la peur domine les actes : celle d'être supplanté, tué par ses enfants (Chronos, Laïos), celle d'être à la merci de la réalisation d'une prophétie. Le sentiment de peur face à la procréation est lié à la peur de perdre le pouvoir ou, plus simplement, la vie. Cette angoisse entre dans le cycle : naissance/mort. Les enfants des mythes sont donc mis à l'écart le temps de leur enfance. Entre cause et conséquence, ils sont, comme le souligne Bettelheim, la « représentation allégorique » d'une phase particulière que l'on peut qualifier de période

---

<sup>42</sup> FYNN, *Mister God, this Is Anna*, New York, Ballantine, 1974 – *Anna et Mister God*, Paris, Seuil, 1976 pour la traduction.

<sup>43</sup> Howard BUTTEN, *When I was five I killed myself*, [version originale non disponible en France]. Ce roman a été adapté pour le théâtre.

<sup>44</sup> Même s'il peut nous arriver d'y faire référence à l'occasion d'un point précis.

<sup>45</sup> Bruno BETTELHEIM, *La Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses », 1976.

<sup>46</sup> On peut ajouter aux exemples cités les personnages de Télémaque, fils d'Ulysse, d'Ajax et d'Hécube qui tuent des enfants.

d'attente ; on pourrait la comparer au temps nécessaire de repos du pain au levain avant la cuisson ; un moment où la vie et l'accumulation de forces se développent.

Rien d'étonnant, dans ce cas, à ce que le fantastique puise dans la mythologie, ce point particulier. Cette phase d'attente correspond à ces espaces vacillants propres au fantastique, à ces personnages flottants, entre deux mondes, à ces esprits en mutation. Espace distinct de celui des adultes, l'interpénétration des deux mondes est pressentie comme une transgression dont la conséquence peut-être dramatique : la mort ou la folie. Pourtant l'enfance semble un passage obligé pour accéder au surnaturel, un espace médium ; le personnage adulte passe ainsi deux frontières : celle qui le conduit dans l'espace de l'enfance (régression), puis celle qui le mène à l'espace surnaturel. L'enfant fantastique devient le maître de son espace, il acquiert ainsi le statut de figure mythique, son espace devient la « représentation allégorique d'une phase de vie », toujours selon Bettelheim. Deux questions restent à éclaircir. Quelle est l'étendue de cette phase et peut-elle, puisqu'elle est allégorique, être assimilée à un topos, à un stéréotype, réductible à l'innocence ? Enfin, si l'on s'appuie sur la théorie selon laquelle le héros fantastique est un héros-victime<sup>47</sup>, l'enfant entre-t-il dans cette catégorie ou bien une nouvelle catégorie de personnage fantastique voit-elle le jour, avec son entrée ?

Il est nécessaire de recourir à des œuvres dont les cas de figures sont suffisamment diversifiés, pour répondre à ces questions : celles qui ont marqué leur époque, dont la notoriété perdure notamment par leur faculté à créer des émules, qui servent de modèle à d'autres œuvres littéraires ou cinématographiques.

Nous avons sélectionné six œuvres littéraires, doublées de leur adaptation filmique : *Le Tour d'érou* de Henry James, *Les Coucous de Midwich* de John Wyndham, *Rosemary's Baby* d'Ira Levin, *L'Autre* de Thomas Tryon et *Shining* de Stephen King. D'une part, dans chacune d'elle, l'enfant doit représenter une phase bien particulière, en relation avec

---

<sup>47</sup> Louis VAX, *Les Chefs- d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Puf, 1979, p.40.

l'événement surnaturel auquel il est confronté ; d'autre part, les adaptations doivent donner un point de vue proche de celui des romans mais offrir aussi un écart soit par rapport au sens de l'œuvre, soit présenter une image différente de l'enfant.

La première œuvre retenue est *The Turn of the Screw* de Henry James<sup>48</sup>, parue tout d'abord en feuilleton dans le *Collier's Magazine* de janvier à avril 1898, puis la même année dans un recueil intitulé *The Two Magics*. Le succès de ce roman relève sans doute autant de la présence des enfants que de la complexité et de la finesse du récit. Bien qu'il n'appartienne pas à la période que nous venons de fixer, nous avons choisi de l'intégrer à notre corpus pour trois raisons majeures. D'une part, ce récit est le premier à focaliser la perversion sur les enfants<sup>49</sup> ; il donne assez vite le ton de ce qui fonctionne en matière de terreur. D'autre part, sa modernité en fait un récit atemporel qui rivalise encore avec certains récits de notre siècle. Enfin, il a été remis au goût du jour de nombreuses fois : adapté au théâtre par William Archibald en 1950 ; puis en 1954, à l'opéra, par Benjamin Britten<sup>50</sup> ; de 1959 à 1974, dans quatre téléfilms américains, réalisés par John Frankenheimer ; au cinéma, par Jack Clayton dans *Les Innocents* (1961), par Michael Winner, dans *The Nightcomers (Le Corrupteur)*, (1971), et par Rusty Lemorande, *The Turn of the Screw* (1992). Les dernières adaptations qui s'en inspirent très largement sont *Il Celo (Presence of Mind)*, (1999) d'Antonio Aloy et *Les Autres* (2001) d'Alejandro Amenabar. Il semble que l'on n'ait pas fini d'épuiser le sujet. De plus, le récit de James n'a jamais été l'objet d'une étude spécifiquement centrée sur les personnages d'enfants. Il paraît donc nécessaire de l'étudier dans cet axe afin de mesurer l'étendue de son influence sur les récits ultérieurs.

---

<sup>48</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, Paris, GF Flammarion, édition bilingue, 1999. Première édition 1898.

<sup>49</sup> Cela avant même que Freud ne conçoive sa théorie.

<sup>50</sup> Benjamin BRITTEN, *The Turn of the Screw*, livret de Myfanwy Piper, 1950.

Le XX<sup>e</sup> siècle voit se développer un genre qui a germé aux siècles précédents : la science-fiction<sup>51</sup>. A la jonction entre le merveilleux et le fantastique, ce genre se propage dans les fanzines de façon marginale d'abord, puis acquiert ses lettres de noblesse grâce à des auteurs de renom. Mais tout n'est pas si simple, et la frontière entre le fantastique et la science-fiction reste toujours floue dans certaines œuvres<sup>52</sup>. C'est le cas pour *The Midwich Cuckoos* (*Les Coucous de Midwich*) de John Wyndham, paru en 1957. *A priori*, des groupes d'enfants extraterrestres viennent envahir ou plus exactement « nider », dans certains villages de la Terre. Lorsque la menace extraterrestre venait de monstres infâmes et hideux, dans les récits de science-fiction<sup>53</sup>, les hommes n'avaient aucun scrupule à les anéantir, mais lorsqu'il s'agit de bambins, élevés au sein des familles, les comportements sont différents. Dans ce récit, les villages des tribus primitives, face à l'inexplicable, ont recours au meurtre des enfants dès leur naissance, tandis que les villages civilisés adoptent ces enfants qui font l'objet d'observations scientifiques. Malgré tout, l'issue recule de quelques années, mais ne peut aboutir qu'à la mort des intrus. Le visage du mal superposé à celui de l'enfance fait ainsi son entrée dans la littérature. Adapté par deux fois au cinéma, par Wolf Rilla en 1960 et par John Carpenter en 1995, ce roman met en scène un groupe d'enfants, ce qui est assez exceptionnel<sup>54</sup>. Il nous a semblé intéressant de voir comment le roman et le film gèrent un groupe d'enfants fantastiques d'une part, dans son rapport avec les adultes et les autres enfants de la communauté qui les accueille, et d'autre part, dans la distribution des rôles à l'intérieur même du groupe.

---

<sup>51</sup> En effet, c'est l'œuvre de Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), qui semble constituer le point de départ du genre.

<sup>52</sup> Cf. *Etudes anglaises*, n° 50, « Du Fantastique à la science-fiction américaine », Paris, Didier, 1973.

<sup>53</sup> On pense bien entendu à *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, 1897.

<sup>54</sup> Trois excellents récits mettent en scène un groupe d'enfants : le roman de William Golding, *The Lord of the Flies*, 1954, adapté par Peter Brooks ; le roman de Thomas Tryon, *Harvest Home*, Albin Michel, 1973 – traduction : *La Fête du maïs*, Livre de Poche SF, 1<sup>ère</sup> série, n° 7035, 1978. Celui de Stephen King « Children of the Corn » (« Les Enfants du maïs »), in *Nightshift (Danse Macabre)*, Paris, J'ai lu, 1976, adapté dans un film de série B, qui inaugure la génération « pop-corn » et ouvrira la voie à d'autres films sur des groupes d'enfants fantastiques, tel *Chromosomes 3* de Cronenberg par exemple.

Le roman, *Rosemary's Baby* d'Ira Levin (1967) est un best-seller et ses droits sont acquis pour une adaptation réalisée par Roman Polanski. Le roman, malgré les apparences, est étroitement lié au conflit qui oppose le Vietnam et les Etats-Unis. Il semble que le point de départ du roman de Levin tourne autour de deux événements de l'actualité survenus en 1965 : d'une part, la venue du pape Paul VI à New York, et d'autre part la couverture du *Time Magazine* titrant « God is dead ? »<sup>55</sup>. Ces deux faits, ancrés dans la réalité, deviennent des objets chaotiques, au sens où leur impact sur le couple protagoniste est concret, tout comme l'effet papillon défini par Lorenz dans la même période<sup>56</sup>. Ainsi la convergence du désordre éthique provoqué par la guerre au Vietnam, la présence sur le sol new-yorkais du pape, représentant du Christ sur Terre, et la question de la mort de Dieu ont pour conséquence l'arrivée de l'Antichrist<sup>57</sup> : le fils de Rosemary. La théorie scientifique définit le chaos comme étant un désordre relatif qui révèle un certain ordre dans le désordre, et cela s'avère déterminant dans l'idéologie fantastique contemporaine. L'enfant serait donc un élément chaotique. Nous avons choisi ce roman pour cet aspect précurseur d'une part, et parce que, d'autre part, le film de Roman Polanski marque un tournant dans la mesure où il rompt avec « un cinéma d'horreur en voie d'extinction<sup>58</sup> » et qu'il a « anticipé le cinéma fantastique des années soixante-dix<sup>59</sup> ». Enfin, l'enfant fantastique, élément surnaturel de ce récit, est l'irreprésentable, il constitue par ce fait, un axe d'approche très différent des autres personnages d'enfants fantastiques. Son atypisme est relayé par une autre image de l'enfance, substitutive, qui comble cette irreprésentabilité.

---

<sup>55</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, New York, Penguin, 1967, p. 262 traduit en français par *Un Bébé pour Rosemary*, Paris, Laffont, collection « J'ai lu » n° 342, 1968.

<sup>56</sup> Métaphore de la prévision d'un désordre à l'état pur, il se rendit compte qu'une structure d'ordre était déguisée en désordre. Cf. GLEICK, *La Théorie du chaos, vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, 1991 (première édition, 1987).

<sup>57</sup> Nous préférons le terme « antichrist » à celui d'« antéchrist » dans la mesure où il ne désigne pas celui qui précède le Christ mais bien celui qui est son adversaire.

<sup>58</sup> Dominique AVRON, *Roman Polanski*, Paris, Rivages Cinéma, 1987, p. 141.

<sup>59</sup> *Ibid.*

En 1971 et 1972, deux romans américains paraissent : *L'Autre* de Thomas Tryon et *L'Exorciste* de William Peter Blatty. Ces deux œuvres ouvrent la voie à deux types diamétralement opposés de fantastique. Le premier, tout en nuances, proche de *The Turn of the Screw* de James dans sa facture déceptive, influencera un cinéma d'auteur<sup>60</sup>. Le second est « une agression viscérale<sup>61</sup> » qui inaugure une surenchère vers l'horreur et vers l'impression de dégoût que procureront, par la suite, les films gores. Très différents, ces deux films se rejoignent pourtant, en exprimant, de façon excessive certes, l'importance des dangers que peuvent apporter les traumatismes de l'enfance. Les deux mettent en garde contre le manque ou l'excès d'attention portée aux enfants quant aux événements graves de la vie familiale : deuil et divorce. Les enfants, dans ces deux récits, font un va-et-vient entre la psychose par l'excès de leurs actes, et le surnaturel qui vient justifier l'horreur de leurs agissements. Le surnaturel oscille entre cause et conséquence, sujet et objet, déviant ainsi la source de l'ambiguïté inhérente au personnage d'enfant fantastique.

Le dernier roman marquant des années 1970 est sans conteste *Shining* de Stephen King<sup>62</sup>, sans doute parce qu'il fut magistralement adapté au cinéma par Stanley Kubrick, en 1980. D'ailleurs, Stephen King ne pardonnera pas à Stanley Kubrick le vol de la paternité de son œuvre et reniera l'adaptation pour en créer une lui-même, bien insipide malheureusement<sup>63</sup>. Adeptes de l'huis-clos, Stephen King enferme les membres d'une famille dans un hôtel luxueux, un espace dans lequel ils sont prisonniers. Les conflits en jeu concernent l'autorité paternelle et se terminent dans le sang et le feu mais valident, justifient le meurtre du père avec la complicité de la mère et d'un « chevalier » noir. L'enfant, le plus jeune de tous nos enfants-fantastiques, est d'emblée doté de pouvoirs. Kubrick quant à lui, joue sur l'image schizophrénique de l'enfant et de son père.

---

<sup>60</sup> Notamment le film de David CRONENBERG, *Dead Ringers (Faux-semblants)* en 1988.

<sup>61</sup> Mark KERMODE, « Dans les coulisses de *L'Exorciste* », *Le Cinéphage*, Paris, 2001, p. 7.

<sup>62</sup> Stephen KING, *The Shining*, New York, Double Day, 1977, traduit en français par *Shining, L'Enfant lumière*, Paris, "J'ai lu" n° 1197, 1979.

<sup>63</sup> Mick GARRIS, *Shining*, 1997, en trois épisodes.

Ces œuvres, littéraires et filmiques, ont donc été retenues pour l'impact qu'elles ont produit et qu'elles continuent à produire sur le concept de personnage d'enfant fantastique.

## L'ENIGMATIQUE ENFANT DU FANTASTIQUE

Analyser l'enfant dans un récit fantastique, c'est se confronter à une équation à deux inconnues : l'enfance et le surnaturel. Même si les avancées en pédiatrie et en psychanalyse ont permis de mieux cerner ce stade spécifique, il n'en reste pas moins mystérieux. En effet, cette partie de l'être humain, cachée par l'amnésie infantile, est propre à créer deux attitudes opposées : la projection de l'innocence, du paradis perdu, en un mot une idéalisation, et la peur, celle de quelque chose de soi qui reste dans l'ombre, celle d'un fantôme de soi. Si la première attitude naît d'une re-construction mentale, la seconde provient d'un souvenir qui surgit de la mémoire involontairement. La littérature et le cinéma peuvent permettre ce surgissement involontaire chez le lecteur et le spectateur<sup>64</sup>. Deux écrans successifs se mettent en place et se superposent – l'écran entre soi et l'enfant que l'on a été qui sert de barrière et l'écran qui sert de toile de réception à l'univers représenté dans la fiction littéraire et filmique.

Lire ou voir un personnage d'enfant renvoie donc à la fois aux images que cherchent à imposer les créateurs, et à la fois aux propres images de l'enfance du récepteur. On ajoute quelque chose qui n'est plus, mais qui renaît. Qu'avons-nous été ? Qu'est-ce qui nous a fait devenir ce que nous sommes, c'est-à-dire des adultes ? Où se situent ces brefs instants où l'enfance s'enfuit ? Cela revient à se demander à quels moments précis l'enfant connaît la peur qui ternit l'innocence, puisque la peur réduit le sentiment de liberté (crainte, culpabilité, pulsion, etc.).

La question de l'enfant utilisé comme élément déclencheur ou révélateur de l'événement surnaturel est intrinsèque à la notion de théâtralité comme moyen fantastique de

---

<sup>64</sup> « Il suffit de noter, avec Proust, que le roman est cette expression, qui attend un exprimé, la mémoire, qui est elle-même sans représentation (...) ». Jean BESSIERE, *Quel statut pour la littérature*, *op.cit.*, pp. 71-72.

représenter les enfants. En effet, on trouve très souvent, au cinéma, une forme de mise en abyme : l'enfant est représenté jouant un autre rôle que le sien, soit sur une scène, soit devant un public restreint. En général, il joue un rôle d'adulte. Cet élément est trop récurrent pour passer inaperçu, il ouvre une nouvelle piste quant à la perception de l'enfant dans le fantastique. L'enfant est en représentation, son image est « spectatorielle », par conséquent en adéquation avec l'irreprésentable. Le paradoxe, davantage avec le cinéma certes, vient du fait que l'artificialité provoquée par la théâtralité côtoie la réalité. On a beau se dire : « Ce n'est que du cinéma », l'enfant qui joue dans le film, l'acteur, est un enfant réel, et il est confronté à ce qu'on veut lui faire paraître surnaturel. Certaines scènes nécessitent d'ailleurs des doublures<sup>65</sup>. Ainsi, dans certaines scènes, une mise à distance avec la réalité s'opère, tandis que, dans d'autres, elle est impossible pour le spectateur. Placer l'enfant face à un fantôme est une démarche qui vise une cruauté in-imaginable et en même temps sur-imaginable ; James est le premier à soulever cette idée, dès le prologue du *Tour d'écrou* :

C'est trop horrible. (...). Ça dépasse tout.

*It's quite to horrible (...). It's beyond everything*<sup>66</sup>.

Certes, cela dépasse tout, mais rien n'est montré. Cela participe de la poétique de l'excès et en même temps de celle de l'hésitation. Paradoxalement, la monstruosité de cette situation s'étirole avec le temps, se banalise ; Night Shyamalan, dans son film, *Le Sixième sens*<sup>67</sup>, met en scène un enfant qui apprend à vivre en compagnie de fantômes, en bonne intelligence avec le surnaturel ; et cela, sans qu'il s'agisse d'une comédie, comme c'était le cas dans *Beetlejuice*<sup>68</sup> de Tim Burton où les fantômes étaient effrayés par les vivants.

On peut toujours penser – mais après coup – que l'enfant connaît l'acteur qui joue le fantôme et qu'il déjeune tous les midis avec lui à la cantine, afin de se rassurer ; mais

---

<sup>65</sup> C'est le cas dans *L'Exorciste*.

<sup>66</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, op. cit., pp. 32-33.

<sup>67</sup> Night SHYAMALAN, *Le Sixième sens*, [The Sixth Sense], USA, 2000.

<sup>68</sup> Tim BURTON, *Beetlejuice*, USA, 1988.



pourquoi a-t-on ce besoin d'être rassuré, sinon parce que l'impact provoqué a remué des choses en soi, sans que l'on puisse dire quoi exactement ? La distance que prend le spectateur face à un élément visuel touchant son affect révèle les défenses de l'inconscient. Cette distance peut-elle se mesurer, que cache-t-elle, est-elle provoquée sciemment ?

C'est un fait, on admet que l'univers de l'enfant est perméable au surnaturel. Le sens commun, l'opinion, les croyances populaires ont forgé une image de l'enfant associée à l'angélisme. Ce sont elles qui ont servi de point de départ à l'élaboration de la théorie sur l'inconscient. Freud l'explique dans le premier chapitre de son livre *Le Rêve et son interprétation*<sup>69</sup> :

Le sentiment populaire, médiocrement influencé par ces jugements de la science et peux soucieux des origines profondes du rêve, s'obstine dans son antique croyance. Pour lui, le rêve a un sens, et ce sens renferme une prédiction. Pour la dégager du contenu du rêve qui est trop souvent énigmatique, il est nécessaire de mettre en œuvre certains procédés d'interprétation, et ces procédés consistent généralement à remplacer le contenu du rêve, tel qu'il est resté dans la mémoire, par un autre contenu. La transposition peut se faire en détail, au moyen d'une clé (...).

Les expressions lexicales et les idées qu'ils véhiculent se transmettent de générations en générations ; ainsi ne dit-on pas d'un enfant qui échappe à un danger, que son ange gardien veille sur lui ? Ne dit-on pas encore que le petit creux au-dessus des lèvres est la marque du doigt d'un ange qui demande à l'enfant de ne pas révéler le secret du monde duquel il vient ? Ne dit-on pas des bébés qu'ils sourient aux anges lorsque leur regard s'arrête sur ce qui semble être le vide ? A aucun moment, on ne pense que ce regard puisse être intérieur, que le bébé soit capable de créer des images mentales. Partant de cette certitude, le regard de l'enfant indique non pas le vide mais la direction du surnaturel. On préfère penser que l'univers de l'enfant est perméable au surnaturel. Le fantastique utilise les mêmes éléments de base culturels : puisque les enfants ont accès au surnaturel, pourquoi auraient-ils accès au monde

---

<sup>69</sup> Sigmund FREUD, *Le Rêve et son interprétation*, [Uber den Traum], Paris, Idées Gallimard, 1925, pp. 10-11.

angélique et non au monde démoniaque ? En ce sens, l'enfant nous permet de comprendre que les sources du fantastique proviennent des profondeurs. Dans les Evangiles, les enfants ne sont pas ménagés par les démons ; ils sont en proie aux conflits au même titre que les adultes.

Le personnage adulte des récits fantastiques est confronté, tout comme le lecteur ou le spectateur, à deux représentations de l'enfant : celle qu'il s'était forgée et qui correspond à l'image populaire idéalisée, angélique ; et celle de l'enfant « contaminé <sup>70</sup> » qui lui est imposée dans le fantastique. L'enfant est transparent en apparence et devient même le contraire de la transparence.

S'il est admis, par les psychanalystes, que l'enfant effectue des voyages du monde du fantasme au monde réel par l'activité ludique, c'est qu'ils ont pu observer que certains comportements qui sont considérés comme normaux pour un enfant, paraissent inquiétants pour un adulte. Un personnage adulte qui parle à un personnage imaginaire invisible, par exemple, sera interprété comme loufoque ou schizophrène. Pour un personnage enfant, cela sera considéré comme normal, nécessaire à la formation de sa personnalité. Le fantastique réussit à transformer cette normalité en anormalité, de façon à rendre ce comportement aussi inquiétant pour l'enfant que pour un adulte. Il remet en cause les valeurs établies quant à l'image de l'enfant.

Le besoin de parler à un personnage imaginaire ou de confronter l'enfant à un fantôme semble provenir de la même source : le conflit entre plaisir et déplaisir. Le principe de plaisir qui domine chez l'enfant est confronté au déplaisir qui lui est imposé – par le départ de la mère notamment – et c'est par le « For-da »<sup>71</sup> qu'il réussit à stabiliser son angoisse. Ce jeu consiste à faire disparaître et réapparaître un objet de façon répétitive – celui-ci représentant symboliquement la mère qui part et qui revient. La disparition de l'être cher, pour l'enfant et

---

<sup>70</sup> Expression empruntée à Henry James, dans *Le Tour d'érou*.

<sup>71</sup> Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

pour l'adulte, ressentie comme un choc, est suivie par une période de deuil. Pour pallier l'angoisse, l'enfant se réfugie dans l'activité ludique ; l'adulte remplace le déplaisir par le fantôme, qui suit le même processus que le « For-da ». Dans le fantastique, l'enfant est donc confronté à un processus fantasmatique adulte quand il croise un fantôme ; plusieurs cas de figures se présentent alors : soit l'enfant reconnaît le fantôme au même titre que l'adulte soit, il ne le reconnaît qu'à travers son regard d'enfant. Dans les deux cas, l'enfant fantastique maîtrise-t-il ou non l'absence/présence, l'apparition/disparition ?

Faire réapparaître le disparu provient donc d'un désir – du principe de plaisir – et d'une réminiscence de l'enfance qui avait ce pouvoir, en quelque sorte. Lorsque l'on joue avec un enfant à faire « coucou » en faisant disparaître puis réapparaître la tête plusieurs fois, on perçoit les premières fois une excitation proche de la peur, puis l'installation du jeu provoque la détente et le rire.

Par rapport aux fictions fantastiques, on pourrait dire que le processus est identique. L'auteur met en scène des fantômes et renvoie, de ce fait, le lecteur ou le spectateur adulte à ce jeu primitif. On constate un plaisir partagé entre faire peur et se faire peur. Paradoxalement, le personnage adulte qui se trouve confronté aux fantômes dans une fiction suit un cheminement différent : la réapparition de l'être cher disparu, après avoir été désirée, est perçue comme monstrueuse. On se trouve ici face à deux attitudes opposées : l'identification du lecteur/spectateur avec le principe de plaisir lié à son enfance et l'identification au personnage adulte qui transforme le principe de plaisir en déplaisir<sup>72</sup>. L'enfant peut être comparé à un situationniste dans la mesure où pour lui les limites ne sont

---

<sup>72</sup> Certaines fictions mettent en scène de « gentils » fantômes, dont le premier fut Casper. Si le personnage de Casper est peu connu en dehors des Etats-Unis, il existe depuis déjà longtemps outre-Atlantique et a connu de nombreuses déclinaisons. Créé par Joseph ORIOLO dans les années 1940, il fut d'abord la vedette d'un livre pour enfants. Il fut très vite adapté sous la forme de dessins animés : à l'original *The Friendly Ghost* en 1945 s'ajoutèrent deux suites, *There's Good Boos Tonight* en 1948 et *A-Haunting We Will Go* en 1949. Une série de *comics* fut également créée. Puis, au cinéma, un long métrage de Brad SILBERLING le consacre en 1995. Cette comédie s'adresse aux enfants.

fournies que par le monde adulte. Sans adultes, l'enfant vivrait différemment, on le sait, par exemple, grâce à *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron* de Jean Itard (1806) :

De « l'enfant sauvage » à l'enfant philosophe ? La relation est la distance qui sépare l'enfant pris en son sens étymologique d'animal *privé de parole* (in-fans) de l'enfant qui devient adulte en se découvrant *capable de questionner le monde et de se mettre lui-même en question*. La distance à parcourir pour passer de l'un à l'autre est le *chemin de la pédagogie proprement dite*<sup>73</sup>.

Autrement dit, le Surmoi se construit chez l'enfant par étapes, par l'assimilation des règles des adultes, dans un premier temps, puis par leur acceptation. L'assimilation s'effectue par l'activité ludique c'est-à-dire par la théâtralisation. L'enfant re-met en scène ces règles, il inter-change les rôles, il joue à faire « comme si », à re-crée des situations réelles dans un contexte fictionnel. Cette duplication ou imitation rappelle l'acte créatif lui-même. L'enfant re-créateur présente des points communs avec l'adulte créateur. Quelle est la part d'enfant qui crée le fantastique dans l'adulte ? Le fantastique s'amuse à faire déraiper ces règles, à inverser le réel et le fictionnel, qu'il utilise ou non l'enfant ; restitue-t-il ainsi la toute puissance du principe de plaisir comme règle fondamentale ?

L'enfant, médium entre deux mondes, a encore une caractéristique propre à son état dans le fantastique, celle d'exciter les forces surnaturelles. La dimension que ce pouvoir lui confère fait partie d'un processus que les auteurs s'approprient dans leurs créations, spécialement lorsqu'ils l'utilisent dans l'optique d'une exagération, soit dans la perfection comme dans *Les Coucous de Midwich*, soit à l'inverse, dans le dégoût comme dans *L'Exorciste*. Cette recherche exprime une volonté de renouveler l'image lisse et convenue de

---

<sup>73</sup> Pierre ROSTAING, « Analyse du film *L'Enfant sauvage* de François Truffaut », communication faite le 7 avril 1999, journées *Médias et Éducation* / BPS, Banque de Programmes et de Service de la Cinquième [chaîne TV]. « Ce que l'Enfant sauvage nous apprend des rapports sociaux [c'est] que l'homme n'est pas ou plutôt ne naît pas *naturellement* doué de raison : sans l'épreuve du discours, de l'amour et de l'amitié, il ne connaît ni conscience ni émotions. Que c'est d'abord autrui (et seulement ensuite la nature médiatisée comme telle dans ce rapport à autrui et lui seul) qui constitue l'horizon de ces questions – expressions de rapports, désirés, *voulus* avec le monde (les relations génératives). Point de nature ou d'essence de l'homme qui serait indépendante du contexte social : l'homme ne réalise ses aptitudes dites naturelles (attitudes ou comportements) que dans une forme d'organisation sociale. Nous en trouvons la preuve répétée dans les 52 études de cas d'enfants ou d'adolescents ayant vécu privés du contact avec autrui. » Cf. Lucien MALSON, *Les Enfants sauvages*, Paris, 10/18.

l'enfance ou du moins l'image idéale, la partie apparente de l'iceberg. La partie cachée est en rapport avec la façon dont l'enfant gère son pouvoir, et ce point est sans doute le plus effrayant dans la mesure où les réactions des enfants sont souvent imprévisibles du fait de leur méconnaissance ou de leur connaissance partielle des notions de bien et de mal, et du fait de leur malléabilité. L'univers fictionnel dans lequel évolue l'enfant serait donc un repère qui influencerait sur l'émergence du pouvoir, sa destination et ses conséquences, constructives ou destructrices<sup>74</sup>.

La théâtralité et sa fonction de mise en abyme, la synergie entre la disparition et l'apparition comme explication du lien entre l'enfant et le fantôme, la justification des pouvoirs de l'enfant et leurs directions, indiquent trois axes de recherche, auxquels s'ajoute l'observation de la double articulation entre la fiction romanesque et la fiction filmique.

## **DES ŒUVRES ROMANESQUES AUX ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES**

Les raisons pour lesquelles nous avons choisi de travailler sur les œuvres adaptées au cinéma sont de plusieurs ordres. Les liens entre la littérature et le cinéma sont bien plus complexes qu'il n'y paraît. La représentation d'un personnage, l'enfant, est au centre du questionnement qui s'articule autour de ces deux axes. L'image fictionnelle, l'image stylistique et l'image projetée sur un écran, on le pressent, ne peuvent coïncider à l'identique. Cela n'est pas dû uniquement au changement de support. Ce qui est ajouté ou retranché au personnage est de l'ordre de l'interprétatif et donc de la projection inconsciente. La lecture d'une œuvre ne résiste pas à l'élaboration d'un contenu manifeste et d'un contenu latent qui se superpose à celui de l'écriture. Qu'est-ce que le cinéma apporte à la représentation de l'enfant ? Au lieu de constater les différences des contenus ne serait-il pas plus enrichissant de

---

<sup>74</sup> Jaloux du pouvoir de l'enfant, l'adulte cherche-t-il à s'appropriier son imaginaire ?

considérer leur superposition, comme formant une œuvre à part entière et non une copie plus ou moins conforme au modèle ? Le célèbre *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde [1890], nous indique en quelque sorte ce chemin ; la relation entre le modèle et le tableau du peintre est telle, qu'au fond, nous sommes amenés à nous demander si ce n'est pas la représentation qui est vivante ? Mais ce sont aussi des raisons très matérielles qui amorcent cette démarche comparative. D'une part, les droits des romans de notre corpus, ont été achetés dans l'année de leur publication<sup>75</sup> et les écrivains ont souvent collaboré à l'écriture des scénarios ; d'autre part, le fantastique se prête à ce mode de fonctionnement, dans la mesure où il a la possibilité de rendre visible et donc vivant, ce qui n'existe pas.

Le cinéma a entretenu, depuis sa création, une relation privilégiée avec le fantastique, presque par hasard. Cela a commencé avec la disparition et la réapparition d'un autobus, sur la place de l'Opéra à Paris, dans un des films Lumière ; un incident technique a arrêté le déroulement de la pellicule pendant quelques secondes, et au visionnage, les réalisateurs ont vu un autobus fantôme ; ce fut la première expérience fantastique du cinéma. Comme le jeu du « Fort-da » que l'on a décrit plus haut, l'effet a provoqué la surprise. Le cinéma s'est permis par la suite toutes sortes de trucages grâce au montage et aux effets spéciaux.

Dans *La Petite Fille et son chat*<sup>76</sup>, le fantastique surgit à l'insu de son auteur, non par un trucage ou un effet spécial, mais par une ambiance créée par un jeu sur les plans. Est-ce encore un hasard que ce soit lorsqu'un enfant est filmé ? Dans ce plan séquence de cinquante-cinq secondes, une petite fille installée sur une chaise haute est cadrée en gros plan. Sur la tablette devant elle une main dépose un chat noir qui semble monstrueusement énorme ; par sa position en premier plan, il envahit le cadre. Pour éviter que le chat ne se sauve on donne à la fillette un petit morceau de viande afin de l'appâter, mais l'enfant apeurée tend sa main à

---

<sup>75</sup> En apparence, le roman de James échappe à cette règle. Mais *Le Tour d'érou* a été adapté au théâtre sous le titre *Les Innocents* par William Archibald qui a collaboré au scénario du film de Clayton. La règle est donc confirmée.

<sup>76</sup> Louis LUMIERE, *La Petite Fille et son chat*, France, 1900. On peut trouver une version vidéo de ce film dans « Le cinéma, une histoire de plans » de Alain Bergala, éditée par Les Enfants du cinéma.

l'opposé pour éloigner le chat. Le réflexe d'éloignement, la disproportion de l'animal prennent un tour inquiétant. Le cadrage serré, la peur de la fillette font de cette minute un moment d'angoisse et dans ce cas précis, cela a été involontaire<sup>77</sup> mais souvent repris par la suite.

Depuis l'apparition du cinéma, les enfants ont tenu des rôles dans diverses comédies, musicales ou dramatiques, mais il a fallu attendre 1955, pour que l'enfant soit mêlé au fantastique dans<sup>78</sup> *La Nuit du chasseur* (*The Night of the Hunter*) de Charles Laughton. Dans ce film, deux enfants s'opposent à la volonté des adultes. Ils cachent l'argent volé par leur père dans une poupée, héritage lourd à porter, que la fillette utilise comme du vulgaire papier pour découper des figurines afin de remplacer, ce qui est important à ses yeux, c'est-à-dire ses parents perdus. Lorsque les figurines s'envolent, elles semblent prendre vie, retrouver leur âme. Ce film témoigne de l'état de misère dans lequel se trouvaient les Etats-Unis. Les enfants permettent, par leur état de victime, de remettre à sa juste place les valeurs l'*american way of life* qui deviennent une incohérence ; ils sont également les représentants d'une société dans laquelle la psychanalyse va jouer un rôle considérable ; le mutisme de John vient d'un secret ; la patience de sa protectrice fait surgir la parole et le délivre. Dans ce film noir, le fantastique tient davantage de l'onirisme et de la poésie que du surnaturel, ainsi que le décrit Roger Caillois :

Un arbre, une fleur, une racine, un insecte (...), un poisson, un oiseau, un saurien peuvent être dits fantastiques si leur aspect naturel surprend, déroute ou inquiète au point qu'ils ne paraissent pas pouvoir être ce qu'ils sont<sup>79</sup>.

En effet, des images d'animaux et de végétation inquiétante s'intercalent dans la pérégrination nocturne des enfants, ponctuent l'état de frayeur qui les accompagne. Cet ensemble de faits a

---

<sup>77</sup> L'enfant est donc montré de deux façons au cinéma : soit d'un point de vue réaliste comme dans *Le Repas de Bébé*, soit comme dans ce film, où la présence de l'enfant est rendue fantastique.

<sup>78</sup> Adapté du roman de David GRUBB, *The Night of the Hunter*, Paperback, 1943.

<sup>79</sup> Roger Caillois, préface de *L'Anthologie de la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, pp.8 et 9.

provoqué l'enthousiasme des critiques, à la sortie du film. Vingt ans plus tard, Marguerite Duras écrivait encore :

Où est le bon, le mauvais ? Où est le crime ? (...) L'acte des enfants ne relève plus d'aucune analyse, il est impossible à circonscrire, rien ne l'endigue, rien ne peut être pensé de cette déraison majeure, celle de l'amour des enfants.<sup>80</sup>

On note que l'impact de ce film sur Marguerite Duras, et d'autres critiques<sup>81</sup>, a été plus important que celui du roman dont il était adapté. Les idées que le film véhicule ne sont pas le fait de l'auteur du film mais bien de celui du roman. Le roman est passé inaperçu tandis que le film est devenu « culte ». Cela indique en outre que les idées touchent par la façon dont elles sont représentées. L'intérêt de cette citation tient aussi au fait qu'en filigrane, l'enfance est marquée par une rupture dans l'image que la société s'en faisait. L'enfant devient fou, et par conséquent capable de tuer. Il ne sort plus vainqueur de toutes les épreuves comme dans les fictions le mettant en scène antérieurement. La représentation de ce personnage prend un autre tournant à partir de ce film.

L'interaction entre l'enfance et le cinéma est un phénomène complexe, tant sur le plan de la création que sur les plans de la réflexion théorique et de la réception. Une adaptation n'est pas la simple reproduction d'un texte en images : le réalisateur impose sa propre lecture de l'œuvre originale. Le choix d'adapter une œuvre romanesque signifie que des liens assez forts entre l'œuvre et ce lecteur particulier se croisent. Une connivence, une résonance particulière existe entre l'œuvre écrite et celle qui sera réécrite.

Lorsque les écrivains et les réalisateurs collaborent à cette réécriture, parfois cela se passe bien ; ce fut le cas pour Thomas Tryon qui a lui-même scénarisé son roman pour le film de Robert Mulligan. Parfois cette collaboration ne s'effectue pas sans heurts. Dans le cas de *L'Exorciste*, William Peter Blatty s'est senti lésé par les coupures au montage de certaines

---

<sup>80</sup> Marguerite DURAS, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312/313, juin 1980.

<sup>81</sup> François TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1976 ; Francis LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Arles, Actes Sud, 1994.



scènes réalisées par William Friedkin. Dans la retranscription remaniée d'un dialogue entre Blatty et Friedkin, le 26 mars 1998, le réalisateur analyse ainsi leur conflit :

(...) Or, le fameux sens, il courait tout au long de ton histoire. Voilà ce qui différencie nos deux approches. Je crois que si le film est réussi, c'est à l'endroit précis où ta vision et la mienne se rejoignent avant de se séparer. Toi, tu penses vraiment que ces événements ont un sens bien spécifique, et que le public doit les comprendre. Moi, je pense que ces événements ont aussi du sens, mais que c'est au public de le découvrir, par lui-même<sup>82</sup>.

Blatty a donc sorti, en 2001<sup>83</sup>, une version plus longue dite « définitive » en ajoutant des *rushes*. Il est étonnant de constater le regain d'intérêt suscité par cette « ressortie ». Nous avons parlé, plus haut, du cas de Stephen King et de Stanley Kubrick et les propos du romancier sont souvent virulents :

(...) lorsqu'un cinéaste comme Stanley Kubrick réalise un film aussi frustrant, aussi pervers et aussi décevant que *Shining*, ledit film conserve néanmoins un éclat irréfutable. La vision du créateur est là<sup>84</sup>.

Le même phénomène s'est produit pour *Les Innocents*. William Archibald, qui avait adapté *Le Tour d'écrou* au théâtre, sous le titre *Les Innocents*, et dont la plupart des dialogues ont été repris dans le film, a été écarté de la rédaction du scénario au cours de la réalisation pour être remplacé par Truman Capote, et il a fallu un troisième scénariste, spécialiste des scénarios de cinéma, pour aboutir au texte final. Un parallèle symbolique amusant peut être fait entre ces querelles d'auteurs et celles d'un père et d'une mère au sujet de l'éducation de leur enfant.

L'analyse comparée de la littérature et du cinéma se cristallise, ici, sur une problématique bien précise, celle du traitement de l'enfant dans le fantastique, non en terme

---

<sup>82</sup> Mark KERMODE, *Dans les coulisses de l'Exorciste*, Le Cinéphage, Paris, Cinéditions, 2001 [première édition, London, WIP2LN, 1997].

<sup>83</sup> Soit 28 ans plus tard.

<sup>84</sup> Stephen KING, *L'Anatomie de l'horreur*, Paris, Editions du Rocher, 1995 [édition originale, *Stephen King's Danse Macabre*, 1981], p.248.

de confrontation, mais en terme d'alliance ; ceci afin de déterminer s'il existe un enfant fantastique type.

Tous les éléments énoncés permettent de mieux comprendre la nécessité de définir une poétique de l'enfant fantastique. Nous commencerons par examiner s'il existe un portrait type de l'enfant fantastique à travers nos récits, et dans quelle mesure le portrait romanesque correspond au portrait filmique. Ce sera l'occasion de définir l'objet dans son aspect le plus visible. Visible ou invisible, la place de l'enfant fantastique dans les différentes parties du récit fera l'objet d'un développement. Nous confronterons ensuite l'enfant fantastique à l'enfant des récits merveilleux et des récits de quêtes qui semblent très proches afin de constater ou non s'il existe une véritable limite entre ces différents personnages et quels types de liens ils entretiennent. Nous chercherons à savoir quelle place tient l'enfant dans les univers fantastiques représentés, de quelle manière il passe du monde réel au surnaturel et si les lieux que l'enfant fantastique fréquente ont une incidence, quand ils sont présents, sur le surnaturel ou sur le réel. Un autre espace vient s'intercaler entre ces deux-ci, celui du « spectatorial<sup>85</sup> » car l'enfant fantastique entretient un lien avec la théâtralité qu'il convient de définir. Enfin, nous tenterons d'étudier à quels stades spécifiques de l'enfance se réfère chacun de nos récits, par une approche des représentations métapsychologiques.

---

<sup>85</sup> Cela n'a rien à voir avec l'idéologie spectatorielle dont parlent Christian Metz et Edgar Morin qui développent l'idée que le spectateur entretient avec le film une relation objectale fondée sur le désir, ou de l'expérience spectatorielle qu'emploie la critique freudienne qui serait comparable à celle du rêveur endormi. J'emploie le terme spectatorial dans le sens d'une mise en situation des personnages en spectateur dans le récit, créant ainsi une mise en abyme.

## SYNOPSIS DES ŒUVRES DU CORPUS

Ces brefs résumés n'ont pas pour objectif de servir de base à l'analyse. C'est pourtant ainsi que Freud avait procédé dans *Délires et rêves dans La Gradiva de Jensen* et, il lui a été reproché d'analyser non le texte original mais son propre résumé. Cependant, même s'il ne l'a pas expliqué, Freud avait des raisons de procéder de la sorte. En effet, il semble que résumer permet de mieux évaluer l'écart qui existe entre le contenu manifeste, la lecture au premier degré, et le contenu latent qui correspond à une lecture souterraine de l'œuvre. Comme dans le travail du rêve, le travestissement des objets éclaire les œuvres de façon singulière. La double, voire la triple lecture, de ces œuvres fantastiques, puisqu'un autre glissement s'effectue entre l'œuvre romanesque et la version cinématographique, ne peut donc se mesurer qu'à partir de ces synopsis.

### ***Le Tour d'écrou et Les Innocents*<sup>86</sup> :**

Un groupe de mondains se racontent des histoires de fantômes à une veillée de Noël. L'un d'eux rapporte le récit de la gouvernante de sa sœur (le film n'utilise pas ce récit cadre). Deux enfants, Flora et Miles, vivent à Bly. Ils sont orphelins. Leur oncle, dandy célibataire, ne souhaite pas s'occuper d'eux directement. Il les confie à Miss Jessel et Peter Quint, qui nouent des relations amoureuses. La mort de Quint entraîne le chagrin et le suicide de Miss Jessel. Une nouvelle gouvernante, qui est la narratrice du récit, est nommée pour prendre le relais. Les fantômes des anciens occupants se manifestent à plusieurs reprises. Aidée par l'intendante, Mrs Grose, la jeune femme tente de sauver les enfants des griffes de ces ignobles

---

<sup>86</sup> Les deux œuvres ne portant pas le même titre, il m'a paru plus commode pour la compréhension du lecteur de les juxtaposer.

monstres. Flora, après une crise violente, rejoindra son oncle à Londres, tandis que Miles mourra, dans les bras de sa préceptrice, après avoir prononcé le nom de Peter Quint.

### ***Les Coucous de Midwich et Le Village des Damnés***<sup>87</sup>

Dans un village d'Angleterre, Midwich, un événement bizarre se produit. Durant vingt-quatre heures, tous les êtres vivants sont plongés dans un profond sommeil. Ce n'est que quelques semaines plus tard que les villageois se rendent compte que toutes les femmes en âge de procréer sont enceintes. Lorsqu'elles accouchent, les enfants ne présentent aucune anomalie visible outre la couleur de leurs yeux. En grandissant, ces enfants font preuve d'une précocité exceptionnelle ; ils sont doués d'une conscience collective (dans le roman cette conscience est sexuée) et de pouvoirs télépathiques. La thèse d'une invasion extraterrestre est avancée par les autorités militaires. Midwich n'est pas le seul village à avoir connu cette invasion, mais il reste le seul à avoir gardé les enfants en vie, grâce à la ténacité de Gordon Zellaby. Sur la défensive, les enfants se protègent en retournant les armes qui les mettent en danger contre leurs agresseurs. Ils représentent un danger imminent, la seule solution est de les anéantir, c'est ce que fera Gordon Zellaby. Il se sacrifie en faisant exploser une bombe dans la maison qu'occupent les enfants. Dans le roman, il détourne leur attention grâce à une boîte de sucettes, dans le film, il construit un mur de briques mental que le spectateur voit s'effriter, s'effondrer, grâce au pouvoir des enfants, quelques instants avant que la bombe n'explose.

### ***Rosemary's Baby***<sup>88</sup>

Un couple, Rosemary et Guy, emménage dans un appartement plus grand dans l'intention d'avoir des enfants. Ils trouvent au septième étage du Bramford, à New York, un

---

<sup>87</sup> Même remarque.

<sup>88</sup> Le titre français du roman *Un Bébé pour Rosemary* ôte une part du double sens du titre original, c'est pourquoi les éditions Robert Laffont l'ont réédité sans le traduire ; le titre du film en français a été conservé dans sa version originale ; je n'adopterai que le titre original pour le roman et le film.

appartement mitoyen de celui d'un couple âgé, les Castevet, qui dirige une secte satanique. Guy se lie à ce couple et obtient un rôle important au théâtre grâce à la sorcellerie, en échange de sa femme et non de son bébé. Durant toute sa grossesse Rosemary pressent un danger pour son bébé, et se persuade qu'il est l'objet d'une conspiration. Or elle met au monde le fils de Satan. Dans le film, cette hypothèse reste ambiguë. Le spectateur peut croire que toute cette histoire est liée à la paranoïa de Rosemary.

### *L'Autre*

Deux jumeaux, Niles et Holland, vivent l'expérience douloureuse de la mort de leur père. Puis, Holland – que Niles re-voit tuer son père dans une hallucination ou un flashback – succombe à son tour en tombant dans un puits. Niles refuse la mort de son frère et le voit apparaître. Les deux frères entrent en conflit : Niles tente d'empêcher Holland de commettre des actes cruels, mais il ne parviendra pas à prévenir la mort du cousin Russel, ni la chute qui cause la paralysie de sa mère, ni même l'enlèvement et la mort du bébé de sa sœur aînée. Ada, la grand-mère, a compris ce qui se passait ; elle tente d'enfermer son petit-fils dans la cave aux pommes et d'y mettre le feu, mais c'est elle qui meurt. Le jardinier trouve les preuves des meurtres commis dans la boîte à tabac de Niles : les lunettes de Russel, le ruban du bébé, le doigt de Holland et la bague du père. Celui-ci est conduit dans hôpital psychiatrique, mais il prétend s'appeler Holland. La présence progressive de la présence du fantôme de Holland et le glissement de la personnalité de Holland sur celle de Miles peuvent être perçus comme une possession ou comme une schizophrénie. Dans le roman, coexistent deux temps diégétiques : celui d'un personnage adulte, pensionnaire d'un hôpital psychiatrique, et celui d'un narrateur extérieur, qui raconte le récit des enfants. Le glissement subtil et pernicieux d'un double narrateur à un narrateur unique constitue le trucage fantastique. Dans le film, toute allusion à l'hôpital psychiatrique a été écartée mais le glissement visuel d'un enfant à l'autre acquiert la même force, car la dernière image du film

se fixe sur l'image statique d'un enfant, derrière une fenêtre, qui contemple les cendres qui ont enseveli sa grand-mère.

### ***L'Exorciste***

En Irak, le père Merrin découvre, lors de fouilles archéologiques, la statuette du démon Pazuzu près d'une médaille de saint Christophe. A Washington, Chris MacNeil est actrice dans le film de Burke Dennings. Son mari est à Rome avec sa maîtresse. Il ne sera pas là pour l'anniversaire de Regan, leur fillette de onze ans, dont le comportement devient de plus en plus étrange. Des phénomènes de télékinésie se produisent avec de plus en plus de violence. Burke Dennings meurt au bas des escaliers de la chambre de Regan. Une enquête policière est menée. Les débris d'une sculpture de Regan sont retrouvés près du cadavre. Regan montre des signes de possession. Les neurologues et autres spécialistes, après de nombreux examens médicaux, conseillent à la mère de faire pratiquer un exorcisme. Le père Karras, brillant psychologue et jésuite en proie au doute (il est meurtri de remords d'avoir choisi une voie qui ne lui permet pas de faire accéder sa mère à une vie moins misérable), accepte de voir Regan. Il va effectuer l'exorcisme avec le père Merrin, rentré d'Irak. Le père Merrin meurt. Le combat entre le démon possédant Regan et Karras se termine par un transfert et le suicide sacrificiel de Karras. Regan est guérie, elle quitte Washington avec sa mère.

### ***Shining***

Une famille désorientée. Un père alcoolique en rémission, Jack, professeur de littérature au chômage, trouve un emploi de gardien à l'hôtel Overlook ; bloqué ainsi avec sa famille pendant l'hiver, il envisage d'écrire une pièce de théâtre. Une mère au foyer, Wendy, s'occupe de leur fils Danny. Ce petit garçon a développé un pouvoir, le *shining*, qui lui permet de lire dans les pensées de ses parents, de voir des fantômes et de communiquer avec Halloran, le cuisinier de l'hôtel, qui possède lui aussi ce pouvoir. Jack devient incontrôlable pour sa famille, manipulé par les forces de l'hôtel ou en proie au manque d'alcool. Il tente de

tuer Wendy et Danny. Dans le roman, Halloran sauve les deux personnages et l'hôtel explose avec Jack. Dans le film, Halloran est tué par Jack. Danny a recours à une ruse dans le labyrinthe et réussit à perdre son père qui meurt de froid dans la neige. La caméra s'approche d'un cliché photographique de 1921, sur lequel le spectateur peut voir Jack, parmi les invités de l'hôtel.

Les récits que nous venons de présenter sont très différents. L'enfant emprunte au fantastique un surnaturel « classique » : fantômes, extraterrestres, diable, démon, doubles, mais néanmoins renouvelé. Nous analyserons tout d'abord les portraits des enfants de notre corpus. Comment sont-ils présentés par les romanciers, que privilégient-ils, que révèlent-il ou non ? Qu'est-ce que le cinéma prend en compte dans son choix de l'acteur, de son attitude ? Nous verrons ensuite comment l'enfant devient « fantastique », les transformations et les métamorphoses qu'il subit dans les récits. Nous nous interrogerons sur le rôle que tient l'enfant dans le texte, dans la diégèse, dans son univers, mais aussi dans le fantastique et dans le surnaturel. Enfin, nous chercherons à démêler les différentes phases représentées l'enfant, par une analyse métapsychologique.

# PORTRAITS



*Nommer, c'est peindre,  
c'est presque définir.*

Dresser le portrait d'une personne, c'est tenter de faire ressortir quelques aspects particulièrement représentatifs de son physique et de sa personnalité. Dresser le portrait d'un personnage, qui par définition n'a pas d'âme puisqu'il est fictif, relève du même procédé. L'auteur, créateur de son personnage, cherche à donner une certaine vision, tant physique que morale, un caractère, une ligne de conduite qui seront déviés au fil des événements. La vision du personnage enfant part avec quelques désavantages : il est difficile à cerner parce qu'en mutation, et imprévisible. Les détails quant à son portrait sont donc à prendre dans cette perspective de mutation. Le premier indice révélateur est le choix du prénom. Donner un prénom à un enfant, par l'acte du baptême, c'est lui faire une place dans la société avec une intention particulière<sup>89</sup>. Comment l'onomastique rend-elle compte du caractère du personnage, de l'influence sur les événements diégétiques ?

Dans les récits fantastiques, l'enfant est pourvu d'un prénom, de diminutifs, d'un nom de famille ; il s'invente des personnages imaginaires qu'il baptise à son tour ce qui crée ainsi une mise en abyme. Il appelle ses parents par les termes génériques de « papa » et « maman », tandis que ceux-ci choisissent des termes à eux comme « doc », « rags » etc. Cet univers des noms est tout à fait particulier, et rend compte en définitive d'un autre aspect du portrait. Les enfants de notre corpus s'appellent Flora, Miles, David, Andrew, Niles, Holland, Regan et Daniel. Certains sont des prénoms bibliques fortement connotés symboliquement : David et Daniel pour l'Ancien Testament et Andrew et Regan pour le Nouveau Testament ; d'autres sont empruntés à la mythologie latine : Flora et Miles (frère et sœur dans le *Tour d'écrou*) ; Niles et Holland indiquent une région géographique liée au souvenir du pays d'origine de la

---

<sup>89</sup> Le plus bel exemple est encore celui de *Morella* d'Edgar Poe. Le baptême de l'enfant, l'attribution d'un nom par la voie sacrée, marque bien l'intention de l'auteur de confondre la mère et la fille.

famille. Nous analyserons les prénoms des enfants au fur et à mesure de l'étude des portraits afin de vérifier quels types d'indices ils ajoutent à la représentation des enfants fantastiques.

Le mot « enfant » contient en lui-même des particularités dont l'auteur fera l'économie dans sa description : sa petite taille, sa fragilité, son immaturité dans certains domaines, sa dépendance aux adultes, etc.

Ensuite, ce qui est le plus « visible », ce sont les détails physiques décelables dans le texte. Ceux-ci ont-ils une influence sur la diégèse, sont-ils symboliques ? Dans la littérature, certains détails précis sont donnés une fois pour toute, d'autres sont fluctuants. Un adjectif suffit à corriger une caractéristique initiale : un regard qui devient sombre, un sourire angélique qui s'interprète comme narquois. Dans ce sens, la littérature et le cinéma sont assez proches car ils permettent cette mobilité. Si le terme « portrait » convient parfaitement à la peinture et à la photographie, est-il vraiment adapté pour le cinéma ? Le mouvement permet-il de déceler la particularité propre au portrait ? Le nombre d'apparitions du personnage ne donne-t-il pas une variété de particularités qui peuvent s'avérer « noyées » dans le fil de l'action ou même contradictoires ? Le cinéma fantastique utilise beaucoup de longs plans fixes sur des visages en gros plans mais les réalisateurs cherchent davantage à scruter l'effet du hors champ sur le personnage, souvent la peur<sup>90</sup>. Les enfants acteurs montrent le plus souvent un visage impassible sur lequel les émotions intérieures sont « illisibles » mais suggérées ; ce masque d'impassibilité explose généralement à la fin du film, de façon brutale.

Au cinéma, comment dissocier ce qui a trait au personnage de ce qui a trait à l'acteur ? Pour cela, comme pour la description des émotions, le roman est-il plus fiable quand le narrateur n'est pas le personnage ? Il nous faudra donc re-composer le portrait de l'enfant. Nous détaillerons, dans un premier temps, les éléments qui permettent de construire le portrait de chaque enfant, dans les œuvres littéraires d'abord puis dans les œuvres filmiques. Dans un

---

<sup>90</sup> Le film *Peeping Tom* est pour cela exemplaire. La psychose d'un enfant provient de l'effet de peur que produit volontairement le père qui filme ces moments. Devenu adulte, il tue des femmes en les photographiant. Mickael POWELL, *Peeping Tom*, [*Le Voyeur*], GB, 1960.

second temps, nous nous attacherons plus spécifiquement à la manière dont le cinéma utilise la lumière pour transformer le portrait en masque. Enfin, nous tenterons de cerner ce qui fait la spécificité de l'enfant fantastique.

## PORTRAITS ROMANESQUES ET FILMIQUES

### PORTRAITS DE MILES ET FLORA DANS LE *TOUR D'ECROU*

Avant de procéder à l'analyse du premier portrait d'enfant, il convient de faire le point sur la majuscule que nous utiliserons pour désigner la Gouvernante. Dans *Le Tour d'écrou*, le portrait des enfants est dépendant de la subjectivité de la gouvernante-narratrice, c'est un fait admis, puisqu'il s'agit des mémoires d'une institutrice, davantage qu'un conte.

Le terme anglais « *governess* » a le sens large de « gouvernante d'enfant » ; sa fonction recouvre à la fois le domaine de l'éducation et le domaine scolaire et désigne aussi l'instituteur<sup>91</sup>. Ce terme est issu du verbe latin « *gubernare* » qui signifie « diriger un navire, tenir le gouvernail » et le « *gubernator* » est celui qui tient le gouvernail. Cette recherche étymologique nous conduit au cœur du rôle de notre narratrice, car, à deux reprises, elle utilise cette métaphore, filée jusque vers la fin du roman. Ainsi, à la fin du premier chapitre :

Non ; c'était une grosse maison, laide, antique mais confortable, comportant quelques vestiges d'une construction plus ancienne, à moitié conservée, à moitié rebâtie, où je m'imaginai que nous étions presque aussi perdus *qu'une poignée de passagers dans un grand navire à la dérive. Eh bien, curieusement, c'était moi qui étais à la barre.*

*No; it was a big, ugly, antique, but convenient house, embodying a few features of building still older, half-displaced and half-utilized, in which I had the fancy of your being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was strangely at the helm!*<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Il devient le terme officiel pour désigner le maître d'école à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

<sup>92</sup> JAMES, *The Turn of the Screw*, Edition bilingue, GF Flammarion, Paris, 1999, p. 56 (*je souligne*).

De même, au début du chapitre 22 :

C'est en m'accrochant à la barre, que j'ai évité un complet naufrage (...)

*It was in short by just clutching the helm, that I avoided total wreck (...)*<sup>93</sup>

elle cherche à donner à son emploi l'envergure d'une mission qui la dirige vers un cap inconnu, dès le début. Le statut de « *governess* » diffère de celui de « *teacher* », ce que la narratrice était pourtant, comme l'annonce l'avant-texte :

Ce qu'il fallait savoir dès le début, c'était que son ancienne amie, cadette des nombreuses filles d'un pauvre pasteur de campagne, était, à l'âge de vingt ans, prête à prendre son premier poste dans une salle de classe (...).

*The fact to be in possession of was therefore that is old friend, the youngest of several daughters of a poor country parson, had at the age of twenty, on taking service for the first time in the schoolroom (...)*<sup>94</sup>.

De plus, il suggère une responsabilité qui dépasse la simple charge d'enseignement : *l'éducation*. Ce double statut, très répandu en Angleterre, fait partie d'une image classique des récits sur l'enfance, encore aujourd'hui<sup>95</sup>. Il faudra donc distinguer la « *housekeeper* » c'est-à-dire, la gouvernante de la maison ou l'intendante, qui est Mrs Grose de la Gouvernante d'enfant qui est la narratrice. Nous utiliserons donc une majuscule pour désigner ce personnage précis.

### ***La danseuse et le soldat***

Les enfants de cette histoire se prénomment Miles et Flora. Par l'onomastique chacun d'eux représente sa catégorie sexuelle et l'harmonie des deux prénoms vient de leur origine latine : Miles désigne le soldat et Flora, la déesse romaine des fleurs. Dans le film de Jack

---

<sup>93</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 254.

<sup>94</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, pp. 38-40.

<sup>95</sup> Irène JACOB, *The Secret Garden* (1993) mais aussi *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson,.

Clayton, tandis que Flora reste associée au printemps et aux végétaux, tout comme son ancienne gouvernante, Miss Jessel, Miles se rattache aux minéraux et aux animaux, comme Quint<sup>96</sup>.

La présentation des enfants évolue avec le regard subjectif que leur Gouvernante porte sur eux ; leur comportement se transforme au fur et à mesure du resserrement de la pression qu'elle exerce sur eux. Ce tour de vis supplémentaire, elle le leur inflige tandis qu'elle croit fermement qu'ils sont mis en danger par les fantômes de leurs précédents gouvernants.

C'est tout d'abord le portrait de Flora qui ravit la narratrice au point de la conduire à n'utiliser que des superlatifs pour parler de l'enfant ; cette emphase ne sert qu'à mieux souligner la conversion radicale de l'ange en démon. A l'inverse, la lettre de renvoi de l'école, qui précède l'arrivée de Miles, le fait juger mauvais par la Gouvernante ; or, à la fin du récit, Miles en mourant retrouve son statut d'ange. Flora a huit ans<sup>97</sup>. Il serait en fait assez difficile de se faire une idée du portrait physique de Flora car les seules indications concernent « ses cheveux d'or » (« *her hair of gold* »<sup>98</sup>) et « les profondeurs des yeux bleus de cette enfant » (« *the depths of blue of the child's eyes* »<sup>99</sup>). Des deux enfants, on peut retenir qu'« ils respiraient la santé et le bonheur » (« *They had the bloom of the health and happiness* »<sup>100</sup>). Quant à Miles, on ne sait rien de précis sur lui, mis à part qu'il est « incroyablement beau » (« *incredibly beautiful* »<sup>101</sup>) et qu'il est l'aîné de deux ans de sa sœur. La seule façon de se faire une idée de qui sont en vérité les enfants consisterait à analyser leurs gestes et les discours rapportés directement par la narratrice. En effet, il est malaisé de démêler dans sa manière de décrire les faits, le réel du fantasmé ou des spéculations.

---

<sup>96</sup> Nous évoquerons ce point ultérieurement.

<sup>97</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 116.

<sup>98</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>99</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 128.

<sup>100</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 70.

<sup>101</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 66.

En fait, on se trouve dans ce récit face à une double narration : celle de la Gouvernante, et celle d'un autre narrateur, qui permet de lire, en filigrane, un autre récit. Ainsi, lorsque la Gouvernante se plaint à Mrs Grose que Miles est trop sage :

(...)Il n'a absolument jamais été mauvais ? Il ne l'a vraiment jamais été (...) ?

(...) *he hadn't literally ever been bad ? He has not truly, ever (...)?*<sup>102</sup>

elle ne fait pas la relation entre cette discussion et l'épisode où Miles en sortant dans le jardin veut lui prouver qu'il peut être méchant : « Pensez que je suis méchant, pour changer ! » (« *Think me – for a change – bad !* »<sup>103</sup>), lui demande-t-il. Mais, le lecteur est dans l'obligation de constater cette relation de cause à effet. Ce qui reste en hors texte, soit que Mrs Grose lui en ait parlé, soit qu'il ait entendu la conversation, permet d'écarter la narratrice de cette narration seconde. Ainsi, Flora est perçue comme n'aimant pas la contrainte par la narratrice tandis que la narration seconde nous invite à voir en Flora une enfant curieuse, au deux sens du terme : curieuse du monde qui l'entoure et inquiétante puisqu'elle apparaît, tel un fantôme ; on la croit à un endroit et elle se trouve dans un autre.

Je me suis retournée, et j'ai vu que Flora, que j'avais laissée dix minutes plus tôt dans la salle de classe (...), faisait son apparition à la porte ouverte.

*I turned and I saw that Flora, whom ten minutes before I had established in the schoolroom (...) now presented herself to view at the open door.*<sup>104</sup>

Ici, Flora a entendu la conversation entre Mrs Grose et sa Gouvernante à propos de la lettre du collège concernant le renvoi de Miles. Si la qualité sensitive de la narratrice concerne la vue, le regard, celle des enfants concerne l'ouïe. Ils sont à l'écoute de leur Gouvernante,

---

<sup>102</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 130.

<sup>103</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 164.

<sup>104</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 60.

essaient de lui être agréables. Jack Clayton dans son film, *Les Innocents*, utilisera cet élément dans une séquence de rêve où il filme en très gros plan les oreilles des enfants. Mais leur comportement change effectivement lorsqu'ils ne comprennent pas les nouveaux signes émis par la Gouvernante, qui les surveille constamment. Cette intimité nécessaire et vitale, mais perdue, a pour conséquence de rapprocher les enfants ; ils font bloc afin de provoquer une réaction. C'est pourquoi ils se servent l'un de l'autre pour éloigner la Gouvernante ; mais elle l'interprète différemment ; pour elle, ils forment un couple. A deux, ils sont plus forts. Tandis que l'un accapare la Gouvernante, l'autre peut être libre. Ils fomentent cette conspiration comme le feraient tous les enfants. Mais la Gouvernante est persuadée qu'ils agissent de la sorte pour aller voir les fantômes de ses prédécesseurs<sup>105</sup>.

Une conversation entre Miles et la Gouvernante, à propos du fait que Miles désire retourner au collège, a lieu sur le chemin de l'église et déclenche chez elle le besoin de fuir Bly. Sa confrontation au bord du lac avec Flora, au sujet de la présence du fantôme de Miss Jessel, provoque le résultat inverse, cette dernière renvoie Flora chez son oncle avec Mrs Grose ; et enfin, au dernier chapitre, le harcèlement de la Gouvernante conduit Miles à un départ définitif, mortel. Ces différentes ruptures peuvent-elles se lire comme une réponse au désir des enfants ?

Quel portrait des enfants le lecteur doit-il retenir ? Celui, éblouissant, de leur première rencontre avec la Gouvernante ou celui qui a été contaminé par le mal ? L'ombre sur les enfants provient de l'ambiguïté qui plane sur la véritable nature des enfants. Jack Clayton, dans son film, joue aussi sur la montée progressive de l'ombre sur les personnages des enfants mais avec d'autres moyens.

---

<sup>105</sup> Le téléfilm français *Le Tour d'écrou* insiste davantage sur le fait que les enfants jouent des tours à la Gouvernante pour la rendre folle. Et, il s'agit bien d'une interprétation possible de l'œuvre de James qui choisit de donner une voix aux enfants vers la fin du roman. Téléfilm dramatique, adapté par Paule de Beaumont, réalisé par Raymond Rouleau avec Suzanne Flon, Marie-Christine Barrault et Robert Hossein.

## MILES ET FLORA DANS *LES INNOCENTS*



Martin Stephens, Déborah Kerr, Pamela Franklin

Le film de Clayton, *Les Innocents*, est en noir et blanc, ce qui ne permet pas de faire non plus un portrait véritablement objectif des enfants. On peut dire que Flora (Pamela Franklin) a les cheveux foncés et les yeux clairs tandis que Miles (Martin Stephens) a les cheveux clairs et les yeux foncés, mais en aucun cas on ne peut se prononcer pour une couleur précise.

Les apparitions de Flora, qui entre dans le cadre à l'improviste, la désignent comme un petit lutin ou un petit diable qui sort d'une boîte, et son sourire affiche souvent une sorte d'ironie. Dans plusieurs séquences, Flora danse, seule, dans le kiosque près du lac, et avec Miss Jessel dans le rêve de Miss Giddens. Les plans sur les rêves de Miss Giddens morcellent



les visages des enfants qui ne sont plus que bouches et oreilles. Cette façon métonymique de filmer les enfants accentue leur propre morcellement, tout comme leurs rires en écho quand Mrs Grose annonce à Miss Giddens que Peter Quint est mort depuis un an. La formule d'André Téchiné à propos de Bergman s'applique sur ce point précis aux rires dans ce film. « Le rire (...) a quelque chose de démoniaque, c'est le rire du diable<sup>106</sup>. » La bande son se met au service d'une subjectivité qui permet de croire au spectateur que les perceptions de Miss Giddens sont déformées par ses réactions émotionnelles.

Le film décrit davantage les enfants en action. Il s'avère que divers détails montrent à quel point le réalisateur s'est attaché, bien plus que James, à faire de Miles un soldat. D'abord, les statues des soldats modernes qui se dressent comme pour un passage en revue rappellent, dans le décor de Bly, l'arrivée en train de Miles comme au retour des soldats. Puis c'est au sommet de la tour carrée qu'il monte la garde en apprivoisant son armée de pigeons. Ses qualités de courage et de témérité sont mises en valeur lorsqu'il monte à cheval, saute les obstacles naturels. Il est empreint comme les soldats d'une image noble mais aussi d'une image triviale. Lorsqu'il récite son poème, sa couronne de chevalier, son maintien, le texte même qui dit sa loyauté à son Seigneur sont des caractéristiques de cette noblesse tout comme son attitude lorsque, seul à Bly avec Giddens, il joue au maître de maison. Parallèlement, il peut tout à fait se montrer cavalier. Il offre un bouquet de fleurs des champs à Miss Giddens mais en même temps il lui dit qu'elle est trop jolie pour être une gouvernante ; il l'embrasse sur la bouche, il désire la choquer en lui montrant ses doigts de pieds nus. Lorsqu'ils restent seuls à Bly, il lui tend la main par dessus-la table servie, en lui disant : « I will serve you » mais au lieu de continuer son geste au moment où Miss Giddens tend la sienne à son tour, il donne une claque sur la gelée en forme de souris. La main de Miss Giddens reste suspendue et la gelée continue de vibrer. Il se moque visiblement de cette femme, il

---

<sup>106</sup> André TECHINE, « Bergman ou la lanterne magique des cinéastes », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Jean-Marc Lalanne, in *Les Cahiers du cinéma*, n° 583, octobre 2003, p. 86.

transforme un geste de galanterie en un geste de goujaterie. Enfin, il rit de manière éhontée dans la serre, lui adresse des mots grossiers et brise la vitre avec la tortue de sa sœur. C'est cet aspect de Miles que Miss Giddens refuse de prendre pour les caractéristiques d'un enfant, elle préfère les attribuer à l'emprise de Quint sur lui.

Si Miles est devenu Quint, par un jeu de substitution, c'est donc que James souhaitait que Quint représente l'homme dans l'enfant. Il n'est plus question ici de l'enfant dans l'homme comme pourrait le laisser croire la problématique du sujet, mais de l'homme dans l'enfant. Le portrait de l'enfant est considérablement modifié par ce nouvel aspect.

## **PORTRAIT COLLECTIF DES *COUCOUS DE MIDWICH***

### Portrait collectif dans le roman

Le roman de John Wyndham<sup>107</sup> met l'accent, par son titre, sur une particularité des enfants de Midwich conçus le 26 septembre d'une année non précisée mais qui se situe dans les années cinquante. Ils reçoivent une appellation fort étonnante, celle de « coucous », dans le titre. En anglais, le terme « *cuckoo* » a trois sens ; le substantif correspond, tout comme en français 1) à l'oiseau ; 2) à l'horloge ; et l'adjectif signifie 3) « toqué ». Les trois acceptions jouent un rôle dans le roman : le temps s'est arrêté à Midwich pendant toute une journée, comme dans le conte de la *Belle au Bois dormant*, puis il s'est accéléré pour les enfants étranges qui sont nés à Midwich. Les habitants de Midwich deviennent « toqués », une véritable paranoïa collective s'installe à cause de ces enfants, qui se comportent comme des coucous, c'est-à-dire qu'ils ont emprunté le nid d'autres oiseaux – ou, pour expliciter la métaphore, ils sont des extraterrestres enfantés dans le corps des femmes de Midwich, élevés dans leur foyer, et qui n'hésitent pas à évincer les « vrais » petits humains pour garder leur

---

<sup>107</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, London, Penguin Books, 1960 (première édition, 1957).

place. C'est pour eux une question de survie, de conservation de leur espèce. Bien entendu, ces éléments n'arrivent que progressivement dans le texte, par déductions scientifiques et révélations militaires. On serait enclin à penser que les enfants procèdent comme les coucous bien qu'aucune preuve ne subsiste après leur mort.

Le portrait des enfants est tracé petit à petit, et selon leur évolution. La période de gestation a connu de nombreuses tensions du fait que toutes les femmes susceptibles de procréer se sont retrouvées enceintes au même moment. C'est en juin que le terme de ces femmes est prévu. Or, un enfant naît prématurément. L'angoisse du Docteur Willers est telle qu'il rentre chez lui, ivre mais heureux, d'annoncer à sa femme que l'enfant qu'il vient de mettre au monde est parfait.

– Le bébé est parfait, tu sais. 'bsolument rien d'anormal. Rien du tout.  
Parfait.

– Ah ! Grâce à Dieu, s'exclama Mrs Willers (...)

– Il a des yeux dorés. Drôle – mais rien contre les yeux dorés, non ?

– Non, chéri, bien sûr que non.

– Parfait, sauf pour les yeux dorés... 'cun défaut.

– (...) *Baby's perfect, you see. Nothing wrong with the baby. Nothing't all. Perfect.*

– *Oh, thank God for that'exclaimed Mrs Willer (...)*

– *Got golden eyes, said her husband. 'Funny – but nothing against having golden eyes, is there?*

– *No dear, of course not.*

– *Perfect, 'cept for golden eyes. Not wrong at all.*<sup>108</sup>

L'extrême anxiété qui baignait Midwich durant la grossesse de ces femmes semble ainsi effacée. Dans la salle d'attente, Gordon Zellaby s'entend dire par l'infirmière :

---

<sup>108</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos, op.cit.*, p. 89.

– C'est un garçon, M. Zellaby, (...). Et Mrs Zellaby m'a chargée spécialement de vous dire qu'il a le nez Zellaby.

– *It's a boy, Mr Zellaby, (...) And I have Mrs's Zellaby special instructions to tell you he has the Zellaby nose.*<sup>109</sup>

Ceci est la preuve que son enfant a été conçu avant le 26 septembre. Quoi de plus rassurant en effet que de reconnaître dans l'enfant le prolongement physique de son père ? En revanche, le signe de cette appartenance héréditaire n'est pas constaté en ce qui concerne les autres enfants, par le rapport du docteur Willers :

La plus frappante (observation) réside dans les yeux. Ceux-ci apparaissent d'une structure assez normale ; l'iris, toutefois, est d'un coloris, à ma connaissance, unique, à savoir, d'un or brillant et presque fluorescent. Tous les enfants présentent la même nuance de ce coloris. Les cheveux, particulièrement doux et fins, sont, pour autant que je puisse les décrire, d'un blond légèrement foncé. En section à l'examen microscopique, le cheveu présente un côté plat et un côté arqué, la forme ainsi obtenue rappelant celle d'un D majuscule étroit. Des spécimens prélevés sur huit bébés ont été trouvés absolument identiques. Je n'ai pas trouvé jusqu'ici une autre description de ce type de cheveux. Les ongles des pieds et des mains sont un peu plus étroits que la moyenne mais cela est loin de rappeler une formation de griffe, je dirai même qu'au contraire, on pourrait trouver ces ongles un peu plus plats que d'habitude. La forme de l'occiput pourrait être considérée comme peu courante, mais il est trop tôt pour l'affirmer avec précision.

---

<sup>109</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, p. 90.

*Most striking are the eyes. These appear to be quite normal in structure; the iris, however, is, to the best of my knowledge, unique in its colouring, being of a bright, almost fluorescent-looking gold, and is a same shade of gold in all. The hair, noticeably soft and fine, is, as well as I can describe it, of a slightly darkened blond shade. In section, under the microscope, it is almost flat on one side, while the other is an arc; the shape being close to that of a narrow D. Specimens taken from eight of the babies are precisely similar. I can find no record of such a hair-type being observed hitherto. The finger and toenails are a trifle narrower than is usual, but there is no suggestion of claw formation – indeed, one would judge them to be slightly flatter than the average. The shape of the occiput may be a little unusual, but it is too early to be definite about that.*<sup>110</sup>

Ce portrait, qui se veut objectif et scientifique, est cependant ponctué par certaines remarques non scientifiques, notamment au sujet des ongles qui ne sont pas des griffes. Est-ce ce détail qui a fait penser au réalisateur, Wolf Rilla, au caractère diabolique des enfants, d'où le titre *Le Village des damnés* ? Le médecin aurait-il pu penser que les lecteurs du rapport pourraient le croire ou s'agit-il de ses propres craintes ? Les yeux, les cheveux et les ongles présentent des anomalies que le médecin cherche à atténuer tout comme deux autres détails assez particuliers :

(...) quoiqu'ils ne soient pas aussi poupons que le sont en général les bébés de cet âge. La proportion entre la taille de la tête et celle du corps est celle que l'on trouve normalement chez des sujets plus âgés. Un léger reflet de la peau, étrangement argenté (...)

(...) *they don't not show the degree of "chubbiness" one expects at their age: the size of the head in relation to the body is that normally found in somewhat older child : a curious, but slight, silvery sheen on the skin (...)*<sup>111</sup>

De plus, ces bébés ne ressemblent pas à des bébés mais à des petits enfants, ils sont anormalement grands.

---

<sup>110</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, op.cit., p. 96-97.

<sup>111</sup> *Ibid.*

L'atténuation par la tournure positive, l'utilisation de « *normally* » obtiennent l'effet contraire lorsque à la dernière phrase le scientifique évoque la couleur métallique, donc inhumaine de leur peau.

Plus tard, sur les soixante et un enfants (trente filles et trente et un garçons), seuls cinquante-huit<sup>112</sup> ont survécu, et ceux-là confirment leur anomalie de façon singulière ; en effet, ils semblent avoir un cerveau collectif, c'est ce qu'a du moins constaté Gordon Zellaby en se prêtant à une expérience sur les enfants.

Enonçons la chose différemment, dit Zellaby. Selon les apparences, nous avons ici cinquante-huit petites entités individuelles. Mais ces apparences sont trompeuses, et il se trouve qu'en fait, nous avons affaire à deux entités seulement – un garçon et une fille, bien que le garçon soit composé de trente parties constituantes ayant chacune l'aspect physique et la structure de garçons individuels, et la fille de vingt-huit parties constituantes.

*Let me put in differently, said Zellaby. 'What we have seemed to have here in fifty-eight little individual entities. But appearances have been deceptive, and we find that what we actually have two entities only – a boy, and a girl : though the boy has thirty components parts each with the physical structure and appearance of individual boys ; and the girl has twenty-eight component parts'<sup>113</sup>.*

La différenciation sexuelle reproduit le schéma humain et il n'est pas étonnant que Gordon Zellaby pense à une nouvelle genèse : s'agit-il d'extraterrestres ou d'une humanité nouvelle<sup>114</sup> ? Ces enfants présentent une intelligence collective car lorsque l'un apprend quelque chose aussitôt les autres l'apprennent aussi. Ils savent aussi unir leur psychisme pour sonder quelqu'un ou le faire agir selon leur volonté. Cette évolution de l'humanité n'est pas sans rapport avec le contexte de la Guerre froide opposant les blocs Est et Ouest. Les fantasmes concernant la vie dans les pays communistes de l'Est nourrissaient les esprits de l'époque : on prêtait aux dirigeants la volonté de créer, par des expériences génétiques, des

---

<sup>112</sup> Les quatre autres n'ont pas survécu à une épidémie de grippe.

<sup>113</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, pp. 122-123.

<sup>114</sup> « Somehow, I keep thinking of – Adam – and Eve ». John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, p. 125.

hommes surentraînés capables de télépathie. Ces enfants sont télépathes entre eux, mais ils exercent aussi ce don sur leur entourage. Ils réussissent même à l'influencer, à le diriger en pénétrant directement dans leur psyché. Cette manipulation montre leur puissance psychique et cela dès leur naissance. L'hypothèse de l'hystérie collective affirmée par le Docteur Willers est fortement contestée par Mrs Lebody, la femme du narrateur, et le sage Gordon Zellaby pense qu'il s'agit là d'une particularité de plus des enfants.

– Mais *toutes* les mères, ayant de l'éducation ou non, sont d'accord que les bébés peuvent exercer une contrainte et le *font*. Celles qui étaient parties ne voulaient pas revenir. Elles l'ont fait par force. Je leur ai parlé à toutes et *toutes* se sont rendu compte d'un sentiment de détresse, un besoin, que d'une façon ou d'une autre elles ne pouvaient satisfaire qu'en revenant ici.

– *But all the mothers, educated or not, agree that the babies can, and do exert a form of compulsion. Those who were away didn't want to come back here; they came because they had to. I've talked to all of them, and what they all say is that they suddenly became aware of a feeling of distress – a sense of need, which they somehow knew, could only be relieved by coming back here.*<sup>115</sup>

C'est une façon métaphorique de dire que les enfants, dans cette période de *baby boom*, sont considérés comme les enfants de l'espoir et grandissent en importance, en termes de pouvoir sur les adultes, en même temps que cet espoir. Ce roman est-il une mise en garde contre une trop grande ambition des parents à l'égard des enfants ? A neuf ans, ces enfants qui paraissent le double de leur âge, à ce titre, réclament leur indépendance et habitent ensemble dans une propriété de l'Etat nommée « *The Grange* ».

Le portrait adopté ici est de type relativement scientifique, il se veut froid bien qu'il échauffe les esprits des habitants. Ce n'est pas tant l'aspect physique qui inquiète que la ressemblance quasi gémellaire de ces enfants et leur pouvoir de persuasion.

---

<sup>115</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, pp. 97-98.

## *L'adulte dans l'enfant*

Peu de chapitres sont consacrés à des dialogues avec les enfants ; ceux-ci, la plupart du temps, se contentent de hocher la tête ou répondent de façon extrêmement brève ; le chapitre 18, intitulé « Conversation avec un enfant » (« *Interview With a Child* »), relate la discussion entre le Docteur Torrance<sup>116</sup> et l'un des garçons. L'attitude du psychiatre pour l'aborder est calculée :

Il se rappela avoir affaire à une espèce de sujet anormal ; un garçon âgé de neuf ans seulement, mais en paraissant facilement seize, élevé, de plus, dans ces théories fantaisistes de liberté d'expression, de non-complexe, etc. Il décida de traiter l'enfant selon son âge apparent et s'appliqua à prendre une attitude de père à fils qui est définie par ceux qui la pratiquent comme « d'homme à homme ».

*(...) reminded himself that he had some kind of freak to deal with; a boy only nine years old, yet looking every bit of sixteen, brought up, moreover, on of these fiddle-faddling theories of self expression, non-inhibition, and so on. He decided to treat the boy as if he were the age he looked, and constrained himself into that man-to-boy attitude that is represented by its practitioners as man-to-man.*<sup>117</sup>

Après cet interrogatoire duel auquel se soumet l'enfant-homme et dans lequel on apprend la position du groupe par rapport aux agressions extérieures, le chapitre suivant, « Impasse », est un long discours des enfants, que Gordon Zellaby écoute dans sa totalité mais dont la conclusion échappe au lecteur. En effet, ce chapitre se termine par des points de suspension qui correspondent à l'ultimatum (titre du chapitre qui suit) que les enfants adressent à la population de Midwich, mais dont on ne connaîtra jamais la véritable teneur. Le narrateur, l'ami de Zellaby, n'est pas témoin de cette conversation ; il ne délivre au lecteur que ce que Zellaby lui rapporte, c'est-à-dire que les enfants ont disposé autour du « *Grange* » un bouclier mental afin de se protéger des tentatives d'extermination à leur

---

<sup>116</sup> Les adeptes du fantastique auront reconnu le nom de Torrance utilisé par Stephen King dans *Shining*. John Wyndham est « un de mes auteurs préférés », a déclaré S. KING dans *Anatomie de la peur*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>117</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, p. 180.



encontre ; ils admettent aussi que leur intention est de dominer le monde et de se servir des humains.

### *Avec ou sans majuscule ?*

Cependant, les enfants sont des enfants. Durant tout le roman, lorsqu'il s'agissait d'eux, le narrateur utilisait un « C » majuscule : « *The Children* ». Or, voici une des dernières remarques de Zellaby à propos d'un bocal de sucettes :

– Bon dit-il, ils raffolent de ces petits trucs. Après tout ce sont des enfants avec un petit « e », aussi.

– *Good'he, said. They're very fond of those. After all, there are still children – with a small "c" – too.*<sup>118</sup>

Ce bocal est accueilli par les enfants avec bonne humeur, autant que le film que Zellaby apporte pour une séance de cinéma :

(...) une bonne douzaine d'Enfants dévala vivement les marches en poussant des cris désordonnés de « Hello, M. Zellaby ». Ils avaient déjà ouvert les portières de derrière, et deux des garçons commencèrent à en sortir le matériel pour le tendre aux autres. Deux filles remontèrent en courant les escaliers en portant le microphone et l'écran portable, un autre se précipita avec un cri de triomphe sur le bocal à sucettes, et courut derrière elles.

(...) *and a dozen or more of the Children ran excitedly down the steps with scattered chorus of 'Hullo, Mr Zellaby'. They had the rears doors open in a moment, and two of the boys began to hand things out of the others to carry. Two girls dashed back up the step with the microphone, and the roller screen, another pounced with cry of triumph on the jar of bull's eyes, and hurried after them.*<sup>119</sup>

L'attitude des enfants dans leur environnement propre, sans les adultes agresseurs, change totalement le point de vue du narrateur à leur égard : « J'étais déçu, ce nouvel aspect des Enfants m'intriguait » (« *I was disappointed. This new aspect of the Children fascinated*

---

<sup>118</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos, op.cit.*, p. 213.

<sup>119</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos, op.cit.*, p. 215.

me »)<sup>120</sup>. Face à l'incompréhension grandissante, Zellaby avait décidé de rester seul avec les enfants ce soir-là pour s'immoler avec eux, dans un ultime sacrifice, cachant une bombe dans une boîte de bonbons<sup>121</sup>.

## **DAVID ET LES ENFANTS DU *VILLAGE DES DAMNES***

Le film de Wolf Rilla s'inscrit dans un cadre réaliste ; on y suit l'évolution des enfants au fil des fondus enchaînés et des sons de harpe et de célesta. Wolf Rilla a remplacé la boîte de bonbons par l'image d'un mur de briques sur laquelle Zellaby fixe son attention afin que les enfants ne pénètrent pas son esprit. Le changement de titre transforme le lieu précis « *Midwich* » en un terme générique « *Village* », sans article, et utilise le terme « *damned* » qui l'intègre d'emblée dans le genre fantastique. Les enfants présentent les mêmes caractéristiques que dans le roman : précocité, ressemblance physique, yeux luminescents, froideur, tenue irréprochable, maintien militaire. Ils ne fonctionnent cependant pas par couple, comme dans le roman, ce qui renforce le caractère asexué des enfants ; cela tient peut-être aussi au fait que le réalisateur a souhaité faire un parallèle avec la façon dont était perçue l'égalité homme/femme en URSS ; dans son remake, John Carpenter reprend l'argument du couple et le dramatise davantage<sup>122</sup>.

Dans le film de Wolf Rilla, il n'y a pas de narrateur extérieur, c'est Gordon Zellaby qui tient le rôle d'acteur et de témoin. Son fils, David, est le chef des Enfants<sup>123</sup>. David est un personnage ajouté, inexistant dans le roman. Il joue le rôle d'intermédiaire entre les adultes et les Enfants. Cette façon de mettre cet enfant en valeur permet au spectateur de s'attacher à

---

<sup>120</sup> John WYNDHAM, *The Midwich Cuckoos*, *op.cit.*, p. 217.

<sup>121</sup> Faut-il y voir une ironique mise en garde contre le manque d'hygiène dentaire ?

<sup>122</sup> Les enfants avancent par couple (garçon-fille) et, lors de la mort d'une des fillettes, c'est davantage qu'un deuil que vit l'enfant resté seul, c'est une amputation.

<sup>123</sup> Dans le film de Carpenter, c'est la fille du protagoniste qui est Chef des Enfants.

lui<sup>124</sup>. D'abord, le choix du prénom est significatif : David, le Roi chéri de Dieu, est celui qui a vaincu Goliath et renvoie à l'image fragile de l'enfant qui joue de sa ruse faute de force physique. Le David de ce film semble le double, métaphorique, du prophète juif. A la tête d'une tribu, il cherche une terre hospitalière (Jérusalem/Midwich) qu'il ne trouve pas, il essaye donc d'assujettir les opposants (Goliath/la Grande-Bretagne) en les touchant au front, c'est-à-dire en utilisant un pouvoir (divin/surnaturel) sur leurs esprits. Le point commun entre le David biblique et le David du film est que tous deux atteignent leur victime en visant le front. Ce que l'on remarque, c'est la nature altière de l'acteur, sa dignité et cela n'est pas dû qu'à sa tenue vestimentaire stricte comme un uniforme, cela émane de sa personnalité. Comme les autres Enfants, il ne joue qu'avec sérieux et gravité<sup>125</sup>, on ne le voit jamais rire, à peine esquisser un sourire. David explique à son père d'adoption que les êtres humains se laissent conduire par leurs émotions et que, par conséquent, cela a contribué à freiner l'évolution humaine, que l'homme est, en somme, resté en état d'enfance. De fait, il explique de cette façon que les adultes ne leur font pas de mal parce que leur sentimentalité les empêche de faire du mal à des enfants, même s'ils sont des extraterrestres colonisateurs<sup>126</sup>. De race supérieure, David représente l'inverse du complexe de Peter Pan : sa précocité, comme celle des autres Enfants, dépasse celle des adultes. Dans le roman, les enfants ont huit ans mais semblent en avoir quatorze ; dans le film ils semblent à peine deux ans plus vieux, pour davantage de crédibilité certainement, mais aussi pour renforcer le sentiment de fragilité. Ces personnages ont une personnalité adulte prisonnière d'un corps d'enfant.

---

<sup>124</sup> L'acteur, Martin Stephens, incarne aussi le jeune Miles dans *Les Innocents*, mais il est plus jeune dans *Le Village des damnés* puisque le film est antérieur.

<sup>125</sup> Dans une émission sur France Inter, Jorge-Luis Borges déclarait qu'il écrivait comme les enfants jouent, avec gravité et sérieux.

<sup>126</sup> Ou un être diabolique comme dans *Rosemary's Baby*. Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, New York, Penguin Group, 1967. Nous noterons *RB.*, la référence au titre original.

## PORTRAIT DU BEBE DE ROSEMARY DANS LE ROMAN

Dans le roman d'Ira Levin, il faut attendre la fin du récit, pour avoir une description du bébé ; depuis le début de sa grossesse, Rosemary s'adressait à lui en le nommant tour à tour Andrew, Douglas, Melinda, Sarah, Suzan, Amanda, Jenny. Cette pluralité des prénoms montre à quel point Rosemary a du mal à cerner la personnalité de son bébé. Son choix devient définitif lorsqu'elle apprend qu'il s'agit d'un garçon, et elle tient tête au chef des sorcières qui veut imposer un autre prénom :

– C'est Andrew, dit-elle. Andrew John Woodhouse.

– Adrian Steven, dit Roman. (...)

– Je comprends pourquoi vous voulez l'appeler comme cela, mais je suis désolée, ce n'est pas possible. Il s'appelle Andrew John. C'est mon enfant, ce n'est pas le vôtre, et c'est un point sur lequel il n'est pas question de discuter.

– *It's Andrew, she said. Andrew John Woodhouse.*

– *Adrian Steven, Roman said.*

– *I understand why you'd like to call him that, but I'm sorry, you can't. His name is Andrew John. He's my child, not yours, and this is one point that I'm not even going to argue about*<sup>127</sup>.

Roman veut appeler le bébé Adrian Steven en vertu d'une tradition selon laquelle le premier-né devait porter le prénom de ses grands-parents. Roman Castevet est en vérité l'anagramme de Steven Marcato, dépossédé de son prénom à cause de son père Adrian Marcato. Les espoirs qu'il fonde sur cet enfant font qu'il se sent un lien de parenté avec lui : il est son petit-fils « spirituel », d'où sa volonté de lui donner son prénom et celui de son père. La position de Rosemary face à cette volonté est la marque d'une rébellion contre cette tradition, en adéquation avec l'époque. Pourtant, il semble qu'Ira Levin, amateur d'anagramme, invite à reconsidérer le prénom Andrew dans cette perspective ludique.

---

<sup>127</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 307.

L'anagramme d'Andrew serait « *We and R.* », le « r » correspond phonétiquement au pronom féminin *Her* et à l'initiale de Rosemary<sup>128</sup>. Ce « *we* » marque l'appartenance de l'enfant à la communauté qui l'accueille – mais aussi au fait que le diable est Légion, le chef des démons<sup>129</sup> – et le « *her* » représente la mère, mise à l'écart depuis le début de la grossesse.

Cependant, l'onomastique ne peut pas s'arrêter à cette anagramme, à cause notamment du second prénom que Rosemary donne à son bébé. En effet, Andrew est suivi de John et cette référence est biblique. Les deux seules personnes qui reconnaissent en Jésus le Fils de Dieu, dans les Evangiles, sont le diable et Jean Baptiste. Lorsque Légion aperçoit Jésus, il dévoile sa connaissance :

Ayant vu Jésus de loin, il accourut, se prosterna devant lui, et s'écria d'une voix forte : Qu'y a-t-il entre moi et toi, Jésus, Fils du Dieu Très Haut ? Je t'en conjure au nom de Dieu, ne me tourmente pas.<sup>130</sup>

Jean Baptiste est le premier à dire « Voici l'agneau de Dieu »<sup>131</sup> après avoir reçu le baptême de Jésus. Jean et André, son disciple, sont étroitement liés. André, en assistant à cette scène, est touché par la foi et devient un apôtre. Dans cette présentation, c'est l'idée du sacrifice à venir qui est souligné : implicitement, l'agneau, incarnation du Bien, devra affronter le Mal. Le Mal, le fils de Satan, en se prénommant Andrew John reconnaît donc l'existence de Dieu. Il peut s'incarner, en 1966, parce que l'existence de Dieu est remise en cause par les hommes, « *God is Dead ?* » titrait le *Times* cette année là.

Ira Levin fait coïncider l'arrivée du pape à New York le jour à la conception d'Andrew, le fils de Satan. Cette coïncidence remet en question le pouvoir papal sur Terre ; c'est une provocation à la fois idéologique et spirituelle. Pourtant, il semble que Ira Levin joue sur un autre symbolisme, celui des Tarots de Marseille ; en effet, le Diable (arcane 15) et le Pape

---

<sup>128</sup> Donc, « nous et elle ».

<sup>129</sup> Comme il en est fait référence dans *L'Exorciste*.

<sup>130</sup> *Marc*, chapitre 5, verset 7.

<sup>131</sup> *Jean*, chapitre 1, verset 29.

(arcane 5) sont très complémentaires. Une dizaine les sépare et les cartomanciens les placent en miroir. Cela peut paraître paradoxal de placer en miroir ces deux personnages, mais d'une part, certaines religions chrétiennes ne reconnaissent pas le pouvoir papal de la religion catholique romaine, certaines vont même jusqu'à affirmer que le pape est une figure diabolique ; et d'autre part, lors de la cérémonie satanique, le pape s'adresse à Rosemary pendant que Satan lui fait un enfant. Autre lien entre le pape et satan, Adrian Marcato souhaite appeler le bébé Adrian, prénom porté par six papes.

C'est donc dans ce dédale onomastique et symbolique que naît le bébé de Rosemary. A sa naissance, on peut établir une fiche d'identité très complète :

WOODHOUSE, Andrew (Andy) John

conçu le lundi 4 octobre 1965, jour de la visite du pape à New York

né dans la nuit du 24 au 25 juin 1966, au Bramford, à New York

#### **Famille**

Père : Guy Woodhouse (Sherman Peden<sup>132</sup>), acteur

Mère : Rosemary, sans profession

Oncle : Brian

Tante : Margaret

Grands-pères d'adoption : Hutch et Roman

#### **Caractéristiques physiques**

Couleur des cheveux : roux

Couleur des yeux : jaune

Signes particuliers : ongles des doigts crochus, pieds fourchus, deux petites cornes sur la tête.

Il faut noter qu'il est exceptionnel de connaître autant de détails sur un personnage d'enfant fantastique.

Le lecteur découvre l'enfant en même temps que Rosemary ; ce moment tant attendu, chargé d'émotion évoque la première rencontre, plusieurs semaines après la naissance du bébé :

---

<sup>132</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 46.

Endormi, son petit visage tout rose, adorable, Andy était là, douillettement enveloppé dans un linge noir, avec de petites moufles noires attachées à ses poignets par des rubans. Il avait les cheveux d'un roux ardent, une quantité étonnante de cheveux, soyeux, propres et bien brossés. Andy ! Oh Andy ! Elle tendit la main vers lui, tournant son couteau dans l'autre sens ; il fit une moue, ouvrit les yeux et la regarda. Ses yeux étaient d'un jaune doré, avec une pupille noire fendue verticalement.

*Asleep and sweet, so small and rosy-faced, Andy lay wrapped in a snug black blanket with little black mitts ribbon-tied around his wrists. Orange-red hair he had, a surprising amount of it, silky clean and brushed? Andy! Oh Andy! She reached out to him, her knife turning away, his lips pouted and he opened his eyes and looked at her. His eyes were golden-yellow, with neither whites nor irises; all golden-yellow, with vertical black-slit pupils.*<sup>133</sup>

Le regard de Rosemary sur son bébé descend du visage aux poignets, puis remonte aux cheveux, redescend sur la bouche et remonte enfin aux yeux. Ce regard mobile indique l'état émotif de la mère, mais il sert aussi au lecteur à prendre connaissance d'un certain nombre d'anomalies : le linge et les moufles noirs ne sont pas habituels sur un nouveau-né, du moins à cette époque<sup>134</sup>. Les cheveux sont roux, or, ce qui étonne Rosemary ce n'est pas la couleur mais la quantité. Un autre attribut du bébé, invisible à Rosemary, les cornes naissantes, explique enfin ce qui paraissait étonnant à la mère : l'abondance des cheveux. Ces cheveux sont là pour cacher la monstruosité de l'enfant. La présence du couteau dans la description, dont il est précisé que Rosemary le retourne, est le signe du désarmement émotionnel de Rosemary face au bébé ; il sert aussi symboliquement à couper ce portrait en deux parties : les anomalies dues à l'intervention du monde extérieur (vêtements) et les anomalies propres à l'enfant, qui sont la couleur et la forme des pupilles. Ces yeux de chat dans un visage d'enfant vont arracher des cris à Rosemary. Des cris d'effroi. Les autres anomalies sont annoncées par les autres, ceux qui assistent à cette réunion de famille finale. Minnie et Laura-Louise, les

---

<sup>133</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, pp. 295-296.

<sup>134</sup> En effet, aujourd'hui, il n'est pas rare de trouver du noir dans la garde-robe des nourrissons.

voisines de Rosemary, qui ont fomenté le complot et qui ont pris en charge le bébé de sa naissance à sa rencontre avec sa mère, continuent à dresser le portrait physique de l'enfant.

« – Allez regarder Ses mains, dit Minnie. Et Ses pieds.

– Et Sa queue, dit Laura-Louise.

– Et Ses petites cornes qui percent, dit Minnie. »

“ – *Go look at His hands, Minnie said. And his feet.*

– *And His tail, Laura-Louise said.*

– *And the buds of His horns, Minnie said.*<sup>135</sup>

Ce que le lecteur voit, et que Rosemary ne voit pas, ce sont les majuscules des déterminants possessifs. Ces signes de déférence, qui habituellement sont réservés à Dieu, montrent l'importance de cet enfant pour cette communauté. Et aucun des membres de la fête ne semble déconcerté par cet état.

Le Japonais prenait des photos de Guy, de Stavropoulos, de Laura-Louise avec le bébé dans les bras.

*The Japanese was taking pictures, of Guy, of Stavropoulos, of Laura-Louise holding the baby.*

Seule Rosemary semble prendre conscience de cette monstruosité, et l'image des yeux de l'enfant, moyen d'échange important entre un bébé et sa mère, commence à l'obséder.

Ces yeux ! Comme ceux d'une bête, d'un tigre, mais pas comme d'un être humain !

*Those eyes! Like an animal's, a tiger's, not like a human being's!*<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 297.

<sup>136</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 302.



Cette inquiétude est cependant contrebalancée par la description d'une autre partie du visage du bébé qui renvoie à l'image rassurante de son appartenance génétique : le menton de l'enfant ressemble à celui de Brian, le frère de Rosemary.

Comme il avait eu l'air mignon, gentil, avant d'ouvrir ses affreux yeux jaunes ! Son tout petit menton, un peu comme celui de Brian ; sa bouche adorable ; tous ces cheveux roux flamboyants ...

*And how dear and sweet he had looked before had open those yellow eyes!  
The tiny chin, a bit like Brian's; the sweet mouth; all that lovely orange-red hair...*<sup>137</sup>

Ce portrait insiste sur les différentes parties du visage de l'enfant et nie l'existence de son corps. C'est le regard de la mère qui le morcèle ainsi, et, paradoxalement, c'est ce morcellement qui rend possible l'acceptation du bébé, permettant du même coup à Rosemary de commencer le deuil de l'enfant fantasmé. On sent bien, ici, qu'elle est prête à accepter son enfant tel qu'il est, parce qu'il lui appartient pour moitié.

## **LE BEBE MYTHIQUE DANS LE FILM**

Dans son film, Roman Polanski a délibérément transformé la scène finale. Le bébé n'apparaît pas ; à sa place, la surimpression d'un visage monstrueux sur le visage de Rosemary a l'effet d'une image subliminale. S'agit-il de la vision de Rosemary ou d'une suggestion à l'intention du spectateur ? Cette image laissée comme une empreinte dans l'esprit de Rosemary semble liée à la réminiscence d'une image fugitive du diable lors de la conception du bébé, mais certainement pas à une image de l'enfant. Peut-être la vue des yeux de l'enfant fait-elle surgir cette image par association ou bien, comme dans le travail du rêve, s'agit-il d'un déplacement ? Ensuite, les répliques des personnages sont à peu près identiques à celle du roman ; les quatre attributs évoqués : les cornes, les griffes, la queue et les cheveux

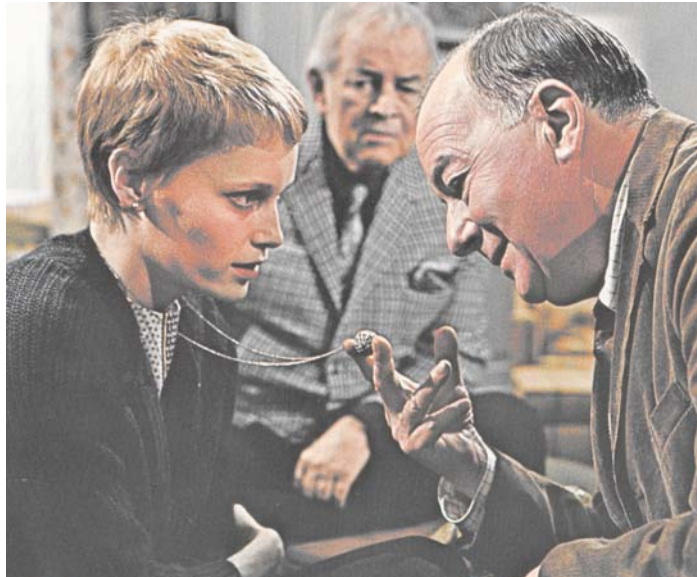
---

<sup>137</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., p. 303.

roux sont réduits à « Il a les ongles des mains crochus », « et les pieds fourchus » prononcés avec une frénésie grotesque par les deux sorcières, ce qui fait surgir l'image de l'enfant comme un diable en miniature.

Si l'on ne voit pas ce bébé, on voit un bébé avant l'accouchement de Rosemary ; alors qu'elle dort, en confiance, chez le Docteur Hill, après avoir rassuré l'enfant qu'elle porte en lui parlant longuement, elle rêve d'une scène de famille, (le baptême du bébé ?) filmée comme une scène de film amateur. Ce rêve a un effet de réalisme contrairement à la scène finale ; il se passe à l'extérieur, le bébé est réel, Rosemary le tient dans ses bras, entourée de sa famille et de ses amis. On y remarque l'absence des amis sorciers de Guy et même celle de Guy.

Polanski joue sur cet effet de présence de l'absent à maintes reprises, on peut même avancer qu'il s'agit du sujet du film.



Mia Farrow, Sidney Blackmer et Maurice Evans

Roman Polanski utilise un autre stratagème pour décrire l'enfant, sans jamais le faire apparaître. Lorsque l'on observe cette photographie du film, on s'aperçoit que le centre de

l'image est occupé par le pendentif de Rosemary. Petite boule contenant du tannis, matrice miniature, reliée à la mère par une chaîne qui fait office de cordon ombilical, cet objet attire le regard des deux personnages masculins. Celui de Hutch, au premier plan, est curieux, et bizarrement attendri, celui de Roman, l'homme en arrière plan, est inquiet. On remarque aussi, par le jeu des plans, que la boule se trouve à hauteur du ventre de Roman, comme pour l'impliquer symboliquement dans la gestation.

Dans les deux œuvres, l'enfant se trouve au centre des désirs des personnes qui l'entourent : le désir de maternité de Rosemary, le désir de célébrité de Guy, le désir de perpétuer une descendance diabolique pour les grands-parents de substitution et leur cour. Pourtant, c'est avec son arrivée que le récit se termine, comme si sa seule présence constituait un aboutissement, une sorte de *happy end*. Or, il n'en est rien, le récit ne peut que se continuer dans l'esprit du lecteur ou du spectateur. Et il ne s'agit plus de reporter sur l'enfant des désirs heureux. Les bonnes fées au-dessus de son berceau sont des sorciers et des sorcières. On s'étonne de voir Minnie et Laura-Louise louer, de façon hystérique, les anomalies du nouveau-né, et l'on ne sent aucune ironie de leur part. L'ironie vient du fait qu'elles sont capables d'aimer ces défauts. C'est l'amour qui a motivé leurs exclamations, comme pour une naissance normale. Ici, on a une inversion du schéma classique des récits merveilleux, avec la bonne fée qui se penche sur le berceau de l'enfant et l'on peut se demander si la figure de l'enfant dans le récit fantastique n'a pas fortement à voir avec le Merveilleux, comme une sorte de regard adulte et désenchanté sur le monde de l'enfance, une sorte de vision en négatif de ce qui constitue le merveilleux<sup>138</sup>.

Le désir infanticide de Rosemary, après qu'elle a vu les yeux de son bébé, n'existe explicitement que dans le roman. L'œuvre du diable a commencé avec cette pulsion

---

<sup>138</sup> Dans son article « Du conte de fées » (« Faerie »), Tolkien donne une longue définition de ce qu'il appelle la *Faerie*, qui correspond à un certain type de fantastique/merveilleux. Pour l'auteur, l'une des caractéristiques est la « consolation ». J.R.R. TOLKIEN, *Faerie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », n° 1243, 1974, pp. 187-200 (éd. originale, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1949).

meurtrière<sup>139</sup>, qui si elle n'est pas exprimée dans le film est suggérée par la chute du couteau dans le parquet, et par cette solution qui ne manque pas d'effleurer le spectateur, cristallisant ainsi l'instinct animal de l'homme prêt à tuer sa progéniture déficiente. Renversements multiples et paradoxes des sentiments tissent la venue de cet enfant<sup>140</sup>. Doit-on en vouloir aux deux femmes de s'extasier devant le bébé ? Doit-on en vouloir à Rosemary de désirer tuer son enfant monstrueux ? Peut-on accepter l'entrée dans le monde de l'antichrist ? Aimer celui qui n'est là que pour détruire l'homme, n'est-ce pas une situation cocasse ? Mettre au monde celui qui nous tuera, n'est-ce pas, malgré tout, ce que vit chaque parent ? En venant au monde, un enfant devient signe du temps. L'enfant, comme le cinéma, montre la mort en marche. En effet, d'une certaine façon, cet enfant représente la figure allégorique d'une génération qui chasse l'autre, d'une idéologie qui crée, non une rupture mais une continuité cyclique, comme en témoigne la structure en boucle du film de Polanski.

Du particulier au général, c'est le trajet auquel sont confrontés le lecteur et le spectateur d'une œuvre fantastique dans laquelle se trouve un enfant.

## **PORTRAIT DE REGAN DANS LE ROMAN**

Comme le titre l'indique, la présence d'un exorciste présuppose celle d'un personnage à exorciser, ce personnage est une fillette qui s'appelle Regan. Ce prénom, qui signifie « Reine », provient du latin « Regina », titre donné, par l'Eglise, à Marie, la mère de Jésus. Le choix de ce prénom souligne le caractère sacré de la maternité, et suggère la profanation, par la possession. La mère de la fillette l'affuble pourtant d'un diminutif dépréciatif qui transforme radicalement le sens premier. Elle l'appelle « Rags », littéralement « guenilles ».

---

<sup>139</sup> La mère, à l'instar de Médée, devient monstrueuse ; l'infanticide, c'est non seulement tuer sa propre chair, mais aussi tuer ce qui incarne l'innocence. Ce désir infanticide de Rosemary est aussi l'œuvre du diable, en grec « diabolon », qui signifie diviser ; il s'agit d'une pulsion monstrueuse.

<sup>140</sup> Mais n'est-ce pas un phénomène naturel puisque le diable est, au sens étymologique et au sens biblique, le Diviseur ?

Une reine en guenilles rappelle que, dans certains contes tels Peau d'Ane ou Cendrillon, la jeune fille cache sous ses guenilles un corps de reine, c'est-à-dire un corps de femme, annonçant ainsi le passage de l'enfance à la puberté. Cela rappelle le complexe du homard, expression créée par Françoise Dolto<sup>141</sup>, qui consiste pour les pubères à cacher leur corps, car ils se sentent, comme les homards qui perdent leur carapace en période de mue, sans défense face à la transformation qui s'opère à leurs dépens. Ainsi, la mère de Regan, consciente ou non de cette métamorphose, contribue par l'emploi de ce surnom et d'autres comme « *baby* », « *honey* » à garder Regan au stade de l'enfance. Mais le surnom « Rags » est aussi associé à d'autres surnoms, moins flatteurs pour l'odorat – tels que « *stinky* »<sup>142</sup> (« puanteur ») ou « *stinkpot* »<sup>143</sup> –, qui servent d'indices à la métamorphose ultérieure de l'enfant.

Avant sa métamorphose, la fillette fait l'objet d'une description très sommaire :

Sa jolie fillette de onze ans dormait, en serrant contre elle un gros panda en peluche aux yeux ronds (...). Elle regarda sa fille, son petit nez retroussé et son visage couvert de taches de rousseur. (...) Déconcertée, elle revint vers le lit et posa la main sur la joue de Regan. Elle était douce, moite d'une légère transpiration. (...) Elle entra dans la pièce en bondissant, tendant ses bras minces. Une queue de cheval rousse. Un petit visage doux et rayonnant couvert de taches de rousseur. (...) Sa fille était dégoûtée et terrifiée par les rats. (...) La fillette était aussi mince qu'un espoir fugitif. (...) Chris se retourna vers sa fille, et comme cela lui arrivait souvent, retint son souffle et sentit que cela lui faisait encore mal de retrouver l'image d'Howard sur le visage de Regan.

---

<sup>141</sup> Françoise DOLTO, *La Cause des adolescents*, Paris, Laffont, 1997.

<sup>142</sup> Peter William BLATTY, *L'Exorciste*, London, Corgi Book, 1971 [traduit en français par *L'Exorciste*, Paris, Robert Laffont, 1971], p. 41.

<sup>143</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 26. Littéralement « pot puant », le terme *stinkpot* désigne plus généralement la « salope », avec les connotations de saleté et de sexualité qui y sont associées.

*Her pretty eleven-year-old was asleep, cuddled tight to a large stuffed round-eyed panda. Pokey (...) She looked at her daughter, at the turned up nose and freckled face (...). Puzzled, she moved to the bedside and touched her hand to Regan's cheek. It was smooth as thought and lightly perspiring (...). She was bounding through the door, slim arms out stretched. Red ponytails. Soft, shining face full of freckles.(...) Her daughter was squeamish and terrified of rats. (...)The child was slender as a fleeting hope (...) Chris turned to her, and as often happened, caught her breath and felt again that ache on seeing Howard's image in Regan's face.<sup>144</sup>*

Ses cheveux roux, ses taches de rousseur, sa gracilité, sa ressemblance avec son père, le besoin de dormir avec un nounours et sa peur des rats sont autant d'indices de sa normalité. Pourtant, chacun des adjectifs qui la définit sera changé en son contraire ou accentué en défaut : de jolie, elle deviendra laide, son petit nez retroussé prendra les allures d'un groin, ses taches de rousseur seront transformées en hématomes, sa peau douce et moite prendra un aspect rugueux et sec, ses bras minces auront une force surhumaine, une tignasse de sorcière remplacera sa queue de cheval, son visage ne sera plus ni doux ni rayonnant, mais haineux et méchant, enfin sa minceur se muera en maigreur exagérée.

C'est un regard médical qui décrit sa transformation :

Les médecins l'observèrent pendant une demi-heure. Elle gesticulait. Tournait sur elle-même comme un toton, s'arrachait les cheveux. Grimaçait parfois en se bouchant les oreilles des deux mains pour se défendre d'un bruit assourdissant. Elle vociférait des obscénités. Hurlait de douleur.

*The doctors observed for half an hour. Flinging. Whirling. Tearing at the hair. She occasionally grimaced and pressed her hands against her ears as if blotting out sudden, deafening noise. She bellowed obscenities. Scream in pain.<sup>145</sup>*

L'alternance d'actes auto-agressifs et d'actes de défense montre assez efficacement la double personnalité de l'enfant, et le caractère schizophrénique de la situation. Après une dose massive de calmants, Regan se réveille « docile et rêveuse » : « Où est ma maman ? Je veux

---

<sup>144</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste, op.cit.*, pp. 12, 13, 26, 31,143.

<sup>145</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste, op.cit.*, p. 143.

voir ma maman, pleura-t-elle » (« *Where's Mom ? I want Mom, she wept* »<sup>146</sup>). Il est clair que Regan connaît ici une régression.

Le regard porté sur elle, par sa mère, montre une enfant qui ne grandit pas, dont elle ne pressent pas la précocité : le besoin de dormir avec un nounours, sa peur des rats, le portrait morcelé sont des signes de l'infantilisme de l'enfant. Pourtant, il semble que Regan soit en conflit avec sa mère :

Chris quitta la cuisine et descendit dans la salle de jeu du sous-sol où Regan avait passé toute la journée. Elle la trouva en train de jouer avec le oui-ja. Elle paraissait boudeuse, distraite, lointaine. Bon, au moins elle ne va pas faire de colère (...)

*Chris left the kitchen and went down to check Regan in the basement playroom, where her daughter had spent the entire day. She found her playing with the Ouija board. She seemed sullen ; abstracted ; remote. Well, at least she isn't feisty (...)*<sup>147</sup>

Regan possède des facultés extrasensorielles qui dépassent les facultés de sa mère pour ce jeu ; sa précocité apparaît dans l'art et donc dans l'imagination créative. Elle vit dans un monde et dans l'autre. Et dans l'autre monde, elle excelle, renforçant ainsi une sorte d'autisme, de schizophrénie. Regan passe la plupart de son temps au sous-sol<sup>148</sup>, dans une salle de jeu. Elle y a de nombreuses activités artistiques :

La salle de jeu était toute lambrissée et décorée gaiement. Des chevalets, des tableaux. Un électrophone. Des tables de jeu et une table réservée à la sculpture.

*The playroom was panelled and brightly decorated. Easels. Paintings. Phonograph. Tables for games and a table for sculpting.*<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>148</sup> Le sous-sol représente symboliquement le lieu des pulsions du « Ça ».

<sup>149</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 41.

La solitude de l'enfant, son mutisme en ce qui concerne le divorce de ses parents la font recourir au oui-ja<sup>150</sup> par l'intermédiaire duquel elle communique avec le capitaine « Howdy » : « Je lui pose des questions » (« *I'll ask him some questions* »)<sup>151</sup>. Cela signifie qu'elle pose des questions à un tiers puisque ses proches ne le lui permettent pas et, surtout, qu'elle obtient des réponses. S'agit-il d'un compagnon imaginaire ou de l'esprit du capitaine qui habitait cette maison auparavant ? Le glissement d'une interprétation à l'autre évolue avec le roman. La mère de Regan essaie d'analyser ce mot et voit une analogie entre « Howdy » et « Howard », prénom du père de Regan. Si le terme « Howdy » signifie « salut ! », on ne peut s'empêcher de voir ce que la mère ne voit pas : le pronom « *how* », « comment », peut être interrogatif ou exclamatif, comme dans l'expression « *it is a real how-d'ye-do !* », signifiant « c'est un vrai gâchis ! » – ce qui expliquerait le sentiment de Regan face à ce divorce, à cette nouvelle cellule familiale qui n'est plus triangulaire<sup>152</sup>. Là où l'on attendrait la question « pourquoi » de la part d'une petite fille, l'utilisation du « comment » est bien un signe de précocité<sup>153</sup>. Quelles sont les questions que Regan pose à Howdy ? Les pensées de Regan sont voilées. Le texte ne le dit pas mais la réponse est dans le nom de ce capitaine : sa vie est un gâchis.

Les métamorphoses de Regan sont progressives, son esprit est touché avant son physique. Son caractère commence à se détériorer à partir du moment où Chris et elle

---

<sup>150</sup> Le oui-ja est un instrument composé d'un petit triangle de bois monté sur trois sphères de cristal qu'on guide avec la main et qu'on fait glisser en le poussant sur une tablette. On indique par le dessus une des lettres qui sont inscrites sur le pourtour pour constituer des mots, des phrases, pour établir une communication. Le terme oui-ja est formé du "oui" français et du "ja" allemand. Le oui-ja était déjà utilisé par Pythagore et par son école cinq siècles avant Jésus-Christ. Le oui-ja développe les énergies psychiques du groupe, il fournit parfois des réponses valables, il augmente les facultés extrasensorielles. Pendant l'expérimentation, l'inconscient de chaque participant se fond dans l'entité collective, un ensemble qui coordonne et amplifie les facultés de chacun et qui fait fonction d'aimant attirant l'entité désincarnée, le trépassé qui désire communiquer avec notre monde. On notera en outre la ressemblance entre ce terme et celui utilisé par Freud.

<sup>151</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, op.cit., p. 43.

<sup>152</sup> Regan interroge sa mère sur son éventuel mariage avec Burke Dennings.

<sup>153</sup> Le « pourquoi ? » des enfants renvoie à un questionnement sur la sexualité tandis que la question « comment ? » ressortit à une recherche métaphysique.



entendent des bruits au grenier<sup>154</sup>. La peur de la fillette jointe à sa solitude se mue en colère, en agressivité pour elle et pour les autres.

Dans le roman, le statut du narrateur présente des stratagèmes énonciatifs. Sur tous ses personnages principaux, il offre un point de vue omniscient, sauf sur Regan, comme si la compréhension de son environnement servait à justifier sa métamorphose. On sait ce que pensent Chris, Karras, Karl, Kinderman,<sup>155</sup> de mieux en mieux au fur et à mesure que le récit avance et se resserre autour du démon. Chacun d'eux a son propre point de vue sur l'enfant. Pour Chris, il n'y a plus de doute, sa fille a disparu :

Cette chose, là-haut, n'est pas ma fille !

*I know that thing upstairs is not my daughter!*<sup>156</sup>

Par l'intermédiaire de Karras, le prêtre jésuite psychiatre, le lecteur a accès à une bibliographie complète qui touche tant à la psychanalyse freudienne et jungienne qu'aux travaux psychiatriques sur l'hystérie, qu'aux traités théologiques concernant la possession. Les résumés qu'il fait de ces ouvrages mettent en évidence un paradoxe : l'Eglise est plus réticente que les psychiatres en ce qui concerne le surnaturel. Or il ressort de l'ensemble du roman qu'il s'agit surtout d'un roman sur la haine, la haine du père. Cela commence par le père absent de Regan, puis le père coupable et laxiste sous les traits de Karl, le faux père en la personne de Kinderman, les pères jésuites ne sont pas épargnés et enfin Dieu lui-même. Le père de Regan est absent ; Chris explique que c'est par orgueil qu'il les a quittées, car il ne supportait plus d'être « Monsieur Chris MacNeil<sup>157</sup> ». Karl est le père d'Elvira, une jeune

---

<sup>154</sup> Lieu inaccessible à Regan, celui qui représente symboliquement le « Surmoi ».

<sup>155</sup> Ce qui surprend ici, c'est la répétition du « K » dans les noms : Karl, Karras, Kinderman (en allemand, *Kinder* signifie enfant), le prénom de la mère, Chris, a la même consonance (« K » phonétique de substitution). Les trois K masculins font-ils allusion au Ku Klux Klan ? Chris serait-elle celle qui transgresse les règles d'une société régie par les hommes en se haussant à leur niveau ?

<sup>156</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 253.

<sup>157</sup> Ainsi même lorsqu'il était présent, le père de Regan n'avait pas d'existence réelle, dominé par la notoriété de sa femme.

femme droguée et handicapée par un pied-bot<sup>158</sup>. Kinderman demande un autographe pour sa fille, mais a-t-il une fille, puisque, en vérité, l'autographe est pour lui ? Les pères jésuites, très obéissants à la hiérarchie de leur ordre, sont rejetés par les autres ordres et malmenés à cause de l'image qu'ils véhiculent de leur système éducatif. Enfin, Dieu est depuis très longtemps haï par des anges récalcitrants et rebelles. La conséquence de cette haine du père, de plus en plus tangible dans la société rebelle des années soixante-dix, mène à des cas d'hystérie, de dédoublement de la personnalité qui sont reconnus par le système médical, mais non expliqués.

En lisant l'ouvrage sur les personnalités doubles et multiples de Jacqueline Carroy<sup>159</sup>, qui rapproche les cas pathologiques aux cas littéraires, on ne s'étonne pas de trouver en référence *L'Etrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, mais davantage de trouver celui de Mme Bovary. Le cas de Regan est plus proche de la première œuvre en apparence mais non loin de la seconde, en vérité. A l'origine du roman<sup>160</sup>, Blatty explique qu'il s'est inspiré d'un fait divers. Pourtant, il a choisi de substituer au garçon de quatorze ans, une fillette de onze ans. Regan est le personnage principal du roman dans la mesure où elle cristallise des énigmes existentielles. Ce que veut nous faire comprendre (ou croire) Blatty, c'est que l'absence du père a amené la fillette à ouvrir une porte interdite. Elle a transgressé un interdit en entretenant des conversations avec le capitaine Howdy par l'intermédiaire d'un oui-ja. Or, les fillettes savent, avec l'histoire du *Petit Chaperon rouge*, qu'il leur est vivement déconseillé de s'adresser à des inconnus. On apprend de façon suggérée qu'un amiral avait habité la maison

---

<sup>158</sup> Comme les cheveux roux, le pied-bot est fortement connoté sexuellement. Cf. Xavier FAUCHE, *Roux, Rousses. Un éclat très particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », n° 338, 1997.

<sup>159</sup> Jacqueline CARROY, *Les Personnalités doubles et multiples*, Paris, PUF, 1993.

<sup>160</sup> En août 1949, W.P. Blatty, étudiant à l'université jésuite de Georgetown découvre dans un article, l'histoire édifiante et terrible d'un jeune adolescent de 14 ans possédé par le diable et exorcisé par un prêtre, le père William E. Bowden. Vingt ans plus tard, il décide, sur les conseils d'un de ses anciens professeurs de Georgetown, de consacrer un livre aux événements mystérieux de 1949. La famille du jeune homme refuse de l'aider, mais le père Bowden lui certifie par lettre la véracité de l'histoire.

que sa mère et elle occupent, et qu'il y est mort<sup>161</sup>. Ensuite, Regan lit un livre, emprunté à la bibliothèque des jésuites par une voyante, sur les phénomènes de possession. La fillette, en jouant avec l'occulte, a été jouée par l'occulte ; c'est à ce moment qu'elle se rapproche d'Emma Bovary. Devenue une poupée de chiffon<sup>162</sup>, un réceptacle aux démons, elle peut en effet porter le diminutif que lui attribue sa mère, c'est-à-dire « *Rags* ». Si Blatty a changé le sexe de l'enfant, c'est sans doute pour mieux faire ressortir le complexe d'Electre<sup>163</sup>. Mais on ne peut pas oublier la part de sexisme qui entoure les cas d'hystérie. Comme le rappelle l'étymologie même du terme<sup>164</sup>, le sexe dit faible est plus réceptif aux manifestations surnaturelles et donc à la folie, ce qui accroît encore sa faiblesse aux yeux de ceux qui ne souhaitent pas son émancipation. Regan est une fille, qui vit avec une mère, seule, indépendante financièrement, émancipée et, pour ne rien arranger, actrice.

Peut-on penser que les choix délibérés de Blatty servent à dénoncer une certaine image de la femme et voir, derrière la haine apparente du père, poindre la haine de la mère aussi ? Le roman mentionne les profanations de statues de la Vierge, on peut reprocher à la mère de Damien Karras de lui empoisonner la vie, de le culpabiliser... Ce qui arrive à Regan, c'est ce qui risque d'arriver aux jeunes filles de cette génération : une « dégénération ». Ce roman est-il réactionnaire ? Il semble qu'il soit nécessaire aux personnages de choisir entre l'émancipation et la foi. Le diable lui-même, qui règle leur compte à tous les personnages, ne se gêne pas pour dire à Chris :

---

<sup>161</sup> Ceci n'est pas sans rappeler aux cinéphiles *L'Etrange Aventure de Madame Muir*. Mais la comparaison s'arrête là. Blatty est un scénariste avant d'être un écrivain et son roman est parsemé d'indices sur le cinéma.

<sup>162</sup> Comme le suggère son surnom, *Rag*, puisque la « *rag doll* » signifie poupée de chiffon.

<sup>163</sup> On peut voir dans la haine qu'Electre voue à sa mère Clytemnestre l'effet symétrique du complexe d'Œdipe : l'attachement excessif de la fille pour son père. Dans le même ordre d'idée, *Cendrillon*, tout comme *Le Petit Chaperon rouge* – mais de façon diamétralement opposée – présente le passage de l'état infantin à l'état adulte, comme presque tous les personnages féminins de conte. Blottie frileusement auprès de son feu, c'est une vestale, donc une vierge qui redoute – et rêve aussi – de devenir une femme. Ses relations difficiles avec sa mère – souvent devenue une marâtre dans de nombreuses versions – révèlent un complexe d'Electre, un amour jaloux et exclusif du père ; un stade encore infantin dans l'évolution sentimentale.

<sup>164</sup> En grec, « *hustera* » désigne l'« utérus », et l'hystérie qualifiait à l'origine un « accès d'érotisme morbide féminin ».

Ah, oui, viens voir ton travail, mère-truie ! Viens ! (...) Regarde cette ordure ! Regarde cette salope d'assassin (...) Es-tu contente ? C'est toi qui l'as faite ! Oui, toi, avec ta carrière avant ton mari ! avant elle, avant... (...) Elle est *folle* ! Elle est folle ! Le petit cochon est fou ! c'est toi qui l'as conduite à la folie et au meurtre ! (...) et à la mort, espèce de salope...

*Ah, yes, come see your handiwork, sow-mother! Come!" (...) <sup>165</sup> See the puke! see the murderous bitch! (...) Are you pleased ? Is you who have done it! Yes, you with your career before anything, your career before your husband, before her, before..." (...) "She is mad! She is mad! The piglet is mad! You have driven her to madness and to murder and...(...) in her coffin, you bitch, by ...<sup>166</sup>*

Ces critiques, venant du démon, font partie d'un argumentaire sur le sujet de la cause réelle des événements survenus. Tout comme on a tendance à céder à la tentation de rejeter sur Dieu la responsabilité de la folie des hommes et des épidémies, on rejette sur le pestiféré, le sidéen, le dû de ses propres fautes ; ou bien, on attribue à la malédiction familiale ce qui arrive à la descendance<sup>167</sup>. Ici, le démon utilise cette vue étroite des choses mais il utilise aussi la faiblesse de Chris, à savoir son sentiment de culpabilité vis-à-vis de ce qui arrive à sa fille et surtout de ce qu'elle est devenue. Cela fait partie des fantasmes parentaux. L'avenir des enfants se souhaiterait auréolé de réussite. Or, le spectacle de la fille de Karl illustre les dangers que courent les enfants dans le monde moderne. La drogue fait partie de la vie d'Elvira et il faut l'intervention du policier pour qu'elle accepte une cure de désintoxication. D'une autre façon, Regan est confrontée aux drogues. En effet, elle prend des doses massives de sédatifs, à commencer par la Ritaline : « D'autant, se dit-elle, que la Ritaline n'a pas eu encore le temps de faire son effet » (« *Moreover, the Ritalin, she reflected, hadn't had a chance to take effect* »<sup>168</sup>). Les symptômes de Regan sont ceux des symptômes de la drogue : maigreur due à la sous-alimentation, cernes bleutés dus au manque de repos, vomissements,

---

<sup>165</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste, op.cit.*, p.366.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> C'est l'image que véhicule largement la Bible. Depuis le péché originel, c'est la descendance qui paie le prix des erreurs des parents : « Les pères ont mangé les raisins verts, et les dents des fils sont agacées » (*Ezéchiel, XVIII, 2*).

<sup>168</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste, op.cit.*, p. 92.

comportement agressif et violent, grossièreté etc. Le discours sous-jacent de la drogue administrée aux enfants ne peut échapper à une analyse approfondie. C'est en effet au moment où le policier Kinderman demande au père Karras de dire à Karl que sa fille est en clinique pour une cure de désintoxication que la fillette sort de son état comme s'il y avait une relation de cause à effet entre ces deux événements.

## LA METAMORPHOSE DE REGAN A L'ECRAN



Linda Blair dans *L'Exorciste*

Dans le film, ces derniers éléments sont supprimés, et l'action se concentre sur trois personnages : Merrin, Regan et Karras. Enfouie depuis deux mille ans en Irak, l'amulette que découvre le père jésuite Merrin réveille le démon Pazuzu, qui trouve refuge dans le corps de Regan puis dans celui de Karras, périssant avec lui, vaincu définitivement, semble-t-il. L'enfant, à qui la parole et le corps sont retirés pendant la majeure partie du film, puisqu'une actrice adulte prend sa place, ressemble peu à l'enfant du roman. Ses cheveux châtain, sa stature plutôt ronde en font une fillette d'une beauté plus discrète que celle du roman.

Regan apparaît, au début du film, comme nous l'avons décrite ci-dessus. On peut noter qu'elle ne se trouve jamais en extérieur<sup>169</sup>. Ensuite, les variations tonales de sa voix vers les graves et le durcissement des traits du visage font un va-et-vient entre normalité et anormalité. Des soubresauts violents se donnent à voir lors d'un enregistrement vidéo par l'équipe médicale. Après son séjour en clinique, Regan reste confinée dans sa chambre jusqu'à la fin du film. A partir de ce moment, la métamorphose se situe à deux niveaux : le physique et le comportement.

Outre le faciès qui prend une coloration marbrée, le nez qui se retrousse de façon outrée, les arcades sourcilières proéminentes – le tout donnant une impression de masque – le corps, filmé en contre-plongée, et l'actrice adulte aidant, Regan semble grandie. La fameuse chemise de nuit en « *liberty* » dont est revêtu le démon fait osciller la pensée du spectateur entre pathétique et burlesque. Cette oscillation se poursuit dans cette séquence, d'une part à cause du corps et du visage tuméfiés de la fillette qui contrastent avec le regard haineux du démon, d'autre part, le langage du démon qui prête à dérision par sa crudité renforce la violence de la pénétration suggérée du crucifix dans le vagin. La fillette inflige une violence à la fois physique et morale, aux autres et à elle-même. On peut penser que Friedkin utilise ce stratagème chaque fois qu'il présente la fillette possédée. Ainsi, dans une séquence d'exorcisme, le spectateur peut être amusé par le corps en lévitation de l'enfant, il voit bien qu'il y a un trucage, mais il est aussitôt horrifié en voyant les jambes de Regan lacérées par un fouet invisible. La distinction entre l'enfant en souffrance qui fait souffrir ceux qui la regardent et le démon violent, mais ridicule, prouve que la réussite du portrait de l'enfant provient de ce procédé par « ricochet » : le démon amuse, l'enfant apitoie, les sentiments du spectateur ricochent de l'un à l'autre.

---

<sup>169</sup> Dans la version seconde, on la voit le jour de son anniversaire en extérieur.

Deux images échappent à ce système : celle où Karras voit sur le ventre de la fillette l'inscription « *help me* » en relief, faite de sa chair même, et celle que le spectateur voit, lors de l'arrivée du père Merrin devant la maison, un gros plan sur les yeux de la fillette possédée. Dans la première image, l'enfant utilise son corps comme moyen de communiquer pendant que le démon se repose ; enfermée, la vigilance de son géôlier affaiblie, elle pourrait être délivrée mais le spectateur constate l'impuissance de Karras à aider l'enfant. Il ne possède pas encore la clé. Dans la seconde image, les yeux en gros plan ne sont plus ceux de Regan ; suspendus dans le noir, une coloration jaune de l'iris, les pupilles oblongues dotées d'un éclat singulier<sup>170</sup>, ses yeux sont ceux de la Bête, éveillée, pendant que l'enfant dort.

L'existence simultanée ou alternée de Regan et du démon place donc l'enfant dans le thème du double :

Le double autorise toutes les variations et les permutations d'identités. (...) Qu'il procède par division ou par soustraction, le double altère toujours le moi et son expérience débouche sur un conflit mortel pour s'accaparer la place qu'occupe le sujet original<sup>171</sup>.

Le récit tient à la fois du modèle de *L'Etrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson en ce qui concerne Karras, et d'*Un Coin plaisant* de Henry James pour Regan. En effet, à l'issue de l'exorcisme, Karras, qui prend en lui le démon<sup>172</sup>, se jette par la fenêtre et meurt, il réalise ainsi le paradoxe : « tuer son double, c'est se tuer soi-même<sup>173</sup> », tandis que pour Regan « la confrontation au double n'[a] de sens que pour s'en libérer<sup>174</sup> ». Regan sort donc vivante de ce conflit avec le démon et gagne la foi de Karras. Le transfert est ainsi, non double, mais triple. Le spectateur peut avoir l'impression que Regan est redevenue elle-même, d'autant que sa mère affirme qu'elle ne se souvient de rien ; cependant un gros plan

---

<sup>170</sup> Comme dans le film de Polanski, *Rosemary's Baby*.

<sup>171</sup> Denis MELLIER, *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », pp. 58-59.

<sup>172</sup> En qualité de jésuite, il agit comme Jésus, qui prend sur lui les péchés des hommes en se sacrifiant sur la croix.

<sup>173</sup> Denis MELLIER, *op.cit.*, p. 59.

<sup>174</sup> *Ibid.*



sur le col de prêtre du père Dyer<sup>175</sup>, en raccord au regard de la fillette, l'accolade spontanée vers lui, peuvent faire penser soit que la fillette est reconnaissante, que son inconscient a repéré le signe du col et l'a associé à sa délivrance ; soit que quelque chose de Karras est resté en elle, de transférentiel, et, dans ce cas, sa nature continue à être double<sup>176</sup>.

### **PORTRAIT DE DANNY DANS *THE SHINING*<sup>177</sup>**

Danny est un petit garçon de cinq ans, fils de Jack et Wendy (Winnifred) Torrance. Il a la particularité d'être né sans visage, coiffé par la membrane placentaire. Malgré ses quatre cents pages, le roman ne présente qu'un élément pour imaginer l'apparence physique de Danny :

Elle revint vers lui et l'embrassa en ébouriffant ses cheveux colorés de lumière qui commençaient juste à perdre leur finesse de bébé.

*She went back to him and kissed him rumpled his light colored hair that was just losing its baby-fineness.*<sup>178</sup>

Le lecteur n'apprend qu'au chapitre 54 – autrement dit vers la fin du roman –, intitulé « Tony »<sup>179</sup>, le patronyme complet de l'enfant : Daniel Anthony Torrance. Les deux prénoms de l'enfant représentent un seul personnage mais à dix ans d'intervalle. Et c'est la description de l'adolescent qui est présentée à travers le regard de Danny :

---

<sup>175</sup> L'ami de Karras et de Chris.

<sup>176</sup> William Peter Blatty a d'ailleurs fait une suite à *L'Exorciste* dans laquelle le démon prend les traits de Karras.

<sup>177</sup> Stephen KING, *The Shining*, London, New English Library, 1977 (éd. originale, USA, Double Day & Co, 1977). *Shining*, Paris, Editions J'ai lu n°1197, 1977.

<sup>178</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>179</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 391.

Danny, qui le regardait de près pour la première fois, reconnut le jeune homme qu'il serait dans dix ans. Il avait les mêmes yeux sombres, bien écartés, le même menton volontaire, la même bouche finement dessinée. Ses cheveux étaient blonds comme ceux de sa mère et pourtant ses traits portaient l'empreinte des Torrance. Tony – le Daniel Anthony Torrance que Danny deviendrait un jour – tenait à la fois du père et du fils.

(...) *and looking at Tony was like looking into a magic mirror and seeing himself in ten years, the eyes widely spaced and very dark, the chin firm, the mouth handsomely molded. The hair was light blond like his mother's, and yet the stamp on the features was that of his father, as if Tony – as if the Daniel Anthony Torrance that would someday be – was halving caught between father and son, a ghost of both, a fusion*<sup>180</sup>.

La traduction française du roman omet de faire partager l'étrangeté de deux expressions particulièrement lourdes de sens. Il y a tout d'abord le « *magic mirror* », le miroir magique des contes merveilleux ou fantastiques dans lequel celui qui regarde peut voir l'avenir<sup>181</sup> ; ici en l'occurrence, Danny se voit revenir dans le passé sous les traits de Tony, il ne se projette pas dans le futur. Ensuite, on relèvera le « *ghost of both* », le fantôme des deux, le *bis in idem* de Danny. Par ces deux expressions, le surnaturel prend la coloration d'une aberration.

Étymologiquement, Daniel vient de l'hébreu et signifie « jugement de Dieu » ; Daniel est bien-sûr l'un des quatre grands prophètes de la Bible : il sort des flammes et de la fosse au lion indemne, il interprète les songes et prédit la destruction du colosse aux pieds d'argile. Dans le roman de Stephen King, et sur un plan moindre certes, Danny échappe aux piqûres de trois guêpes et à l'incendie final provoqué par l'explosion de la chaudière de l'hôtel. Dans le terrain de jeux Danny se sent menacé par les lions de buis qui bougent : « Les trois lions s'étaient regroupés à présent et n'étaient plus qu'à quarante pas de lui » (« *All three lions were bunched together now, not forty feet away* »<sup>182</sup>). Enfin, le *shining* de Danny est proche du don de prophétie puisque son *alter ego* plus âgé lui indique son avenir et les voies par

---

<sup>180</sup> Stephen KING, *Shining*, op.cit., p. 391.

<sup>181</sup> On pense notamment à *La Belle et la Bête*.

<sup>182</sup> Stephen KING, *Shining*, op.cit., p. 271. Hallucination ou manifestation surnaturelle, la vision des lions qui bougent a aussi touché Jack au chapitre 23.

lesquelles le fléau va toucher sa famille. Tony indique aussi à Danny où sont cachées certaines choses disparues. C'est ce qui nous conduit à l'interprétation symbolique du second prénom de l'enfant. Antoine (issu de l'*Antonius* latin signifiant « qui fait face » ou « inestimable ») est le prénom porté par Antoine de Padoue, invoqué pour retrouver les objets perdus.

Le caractère de Danny se résume pour Wendy à ce constat : « C'est un petit garçon tellement sérieux » (« *He was such a solemn little boy* »<sup>183</sup>). La polysémie du terme « *solemn* » est difficile à rendre en français ; il tient à la fois de la gravité et du sacré. Ce qui explique que dans le reste de la phrase la mère s'interroge sur l'incongruité de cet enfant au sein de cette famille : « Elle se demandait parfois comment il allait pouvoir survivre avec elle et Jack comme parents » (« *and sometimes she wondered just how he was supposed to survive with her and Jack for parents* »<sup>184</sup>). Cette remarque n'est qu'à demi étonnante chez Wendy car nombre de parents se sentent en état d'infériorité par rapport à leur progéniture, et c'est pour Stephen King une façon de semer un indice sur les dangers que Danny court dans sa famille à cause de sa supériorité.

En revanche, les multiples voix narratives donnent leur point de vue sur Danny : la mère, on l'a vu, le père, le médecin, Halloran et Danny lui-même « parlent » des problèmes de Danny. Par exemple, la version de l'accident survenu lorsqu'il avait trois ans est donnée successivement par Wendy, par Jack et par Danny dans différents chapitres. Cet accident est un moment pivot de la vie de cette famille. Dans un accès de colère, Jack a cassé le bras de Danny. Jack n'est ni un père ni un mari rassurant, ce qui a pour effet de faire de Wendy une femme toujours sur ses gardes, et pour conséquence de développer chez Danny le don : le *shining*. Ce don – mais s'agit-il vraiment d'un don, au sens positif du terme ? – consiste, d'une part, à faire apparaître Tony, qui pour l'entourage est un ami imaginaire mais qui par la

---

<sup>183</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 20 (nous soulignons).

<sup>184</sup> *Ibid.*

suite se révèle être Danny lui-même, bien que plus âgé. Cette façon d'aborder le thème du double est assez originale dans le fantastique, en effet, les doubles temporels sont davantage utilisés en science-fiction. Tony dévoile à Danny le futur, et ainsi les dangers qui le menacent, mais l'enfant n'est pas toujours capable de traduire, de comprendre les signes de Tony, ce qui rappelle le travestissement du travail du rêve. Il lui montre des panneaux, des inscriptions, qu'il est trop jeune pour déchiffrer, c'est ce qui explique son désir d'apprendre à lire et sa précocité dans ce domaine. D'autre part, le *shining* permet à Danny de voir, par un sixième sens, le monde invisible, celui des fantômes de l'hôtel Overlook. Dans le roman, ce don est accompagné d'une forte imagination : pour lui, la lance à incendie de l'étage semble prête à sauter sur lui, tel un dragon. Danny s'interroge sur la réalité de ses visions. Halloran, le cuisinier de l'Overlook, lui a assuré, avant son départ, que les visions ne sont pas réelles, ce que Danny a du mal à comprendre, car lorsqu'il regarde les illustrations de son livre *Barbe Bleue*, les images sanglantes lui font peur, pour lui, elles sont réelles. Cela marque de façon nette la différence entre les perceptions adultes et enfantines<sup>185</sup>. Ce problème de distinction dans la peur s'efface lorsqu'il est agressé par la créature de la chambre maudite. Les traces de strangulations sur son cou sont la preuve que les images ont, elles aussi, un pouvoir, qu'elles peuvent sortir des livres. Une fois encore, le sens métaphorique est essentiel ici.

---

<sup>185</sup> « L'homme est le seul être qui s'intéresse aux images en tant que telles. Les animaux s'intéressent beaucoup aux images, mais dans la mesure où ils en sont dupes. On peut montrer à un poisson l'image d'une femelle, et il va éjecter son sperme, ou montrer à un oiseau l'image d'un autre oiseau pour le piéger, il en sera dupe. Mais quand l'animal se rend compte qu'il s'agit d'une image, il s'en désintéresse totalement. Or l'homme est un animal qui s'intéresse aux images une fois qu'il les a reconnues en tant que telles. C'est pour cela qu'il s'intéresse à la peinture et va au cinéma. Une définition de l'homme de notre point de vue spécifique pourrait être que l'homme est l'animal qui va au cinéma. Il s'intéresse aux images une fois qu'il a reconnu que ce ne sont pas des êtres véritables. » Giorgio AGAMBEN, *Le Cinéma de Guy Debord. Image et mémoire*, Genève, éditions Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1998, pp. 65 à 76. La perception de l'enfant serait donc plus proche de celle de l'animal.

## DANNY DANS LE FILM



Danny Loyd

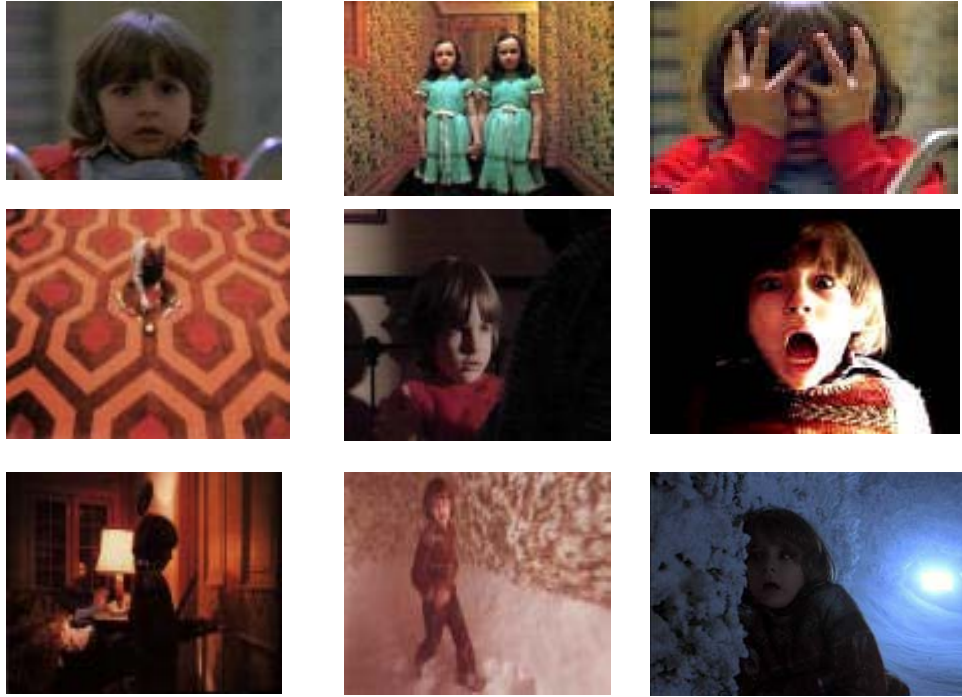
Danny est présenté face à un miroir, le poing levé, il discute avec son double, Tony ; le regard noir et concentré semble dirigé vers l'intérieur. Kubrick a choisi de faire de Tony un personnage imaginaire, et non le double plus âgé de Danny. Ce changement le rend plus vraisemblable ; le réalisateur a donc supprimé toutes les scènes où l'adolescent apparaissait. Danny n'est plus confronté à un dédale temporel complexe, il voit des images de l'avenir, toujours les mêmes, comme s'il s'agissait d'un rêve répétitif. Kubrick préfère placer Jack, le père de Danny, dans ce paradoxe temporel, notamment dans la dernière image du film où il se trouve sur une photographie exposée dans l'hôtel et datée de 1921. La perspective est inversée dans le film de Stanley Kubrick, c'est Jack, qui est au centre de l'histoire. La place de l'enfant est reléguée, non en second plan, mais en marge, ainsi subsistent sa précocité, moins appuyée certes, et son ingéniosité. Les allusions aux contes dans le film font passer Danny de *Barbe Bleue* au *Petit Poucet*.

Une fois encore, le casting n'a pas tenu compte de la seule indication physique de l'enfant et s'applique à rendre l'enfant le plus neutre possible. L'acteur, Danny Lloyd, dont

les cheveux sont coupés au bol, selon la mode des années 70 empruntée aux Beatles<sup>186</sup>, semble un peu plus âgé que celui du livre. Sa petite bouille ronde, ses yeux foncés, renforcent son expression imperturbable face à des événements effrayants. Sa voix se transforme lorsqu'il fait parler Tony par son index, comme s'il était ventriloque, elle est grave et gutturale. Ce n'est pas par hasard que Stanley Kubrick a choisi de montrer la première intervention de Tony alors que Danny est face à un miroir. Son reflet est remplacé par l'image d'un flot de sang sortant d'un ascenseur, indice d'une énergie destructrice inhérente à l'hôtel, puis par son propre visage, hurlant muettement, dans un tout autre décor. Ces deux images juxtaposées forment un code volontairement hermétique, code qui sera repris ultérieurement dans le film à des moments totalement différents : la première reprise correspond à une vision qui a pour objectif de déstabiliser Wendy, et la seconde fois de la sauver ; quand l'enfant, éveillé par un cauchemar, prend la voix de Tony et répète puis inscrit sur le miroir le mot « *redrum* ». Lorsque sa mère se réveille, par le jeu d'un autre miroir, elle peut lire « *murder* ». Le miroir est donc l'objet qui permet à l'enfant de voir dans la conscience de sa mère – le flot de sang – et de son père – la pulsion meurtrière. Il est en quelque sorte lui-même le miroir des émotions de ses parents, leur projection et leur reflet. Danny possède le *shining* ; pour Stephen King, la nominalisation de l'adjectif en fait un objet distinct de l'enfant ; tandis qu'il est *shining* pour Kubrick, c'est-à-dire tel un miroir suffisamment brillant pour éclairer certaines images ; cela semble davantage proche du cinéma, qui a la même fonction. Comme dans *Alice de l'autre côté du miroir*, Danny entre dans un monde différent et à l'envers du nôtre : c'est pour cela qu'il écrit à l'envers dans le miroir et qu'il marche à reculons dans le labyrinthe. Or, c'est bien aussi l'état d'esprit dans lequel se trouvent à la fois Wendy et Jack au début du film : ils se rendent à l'Overlook à reculons, au sens figuré du terme, bien entendu. L'enfant projette, par des visions métaphoriques, la culpabilité de son père et la peur de sa mère.

---

<sup>186</sup> Le film date de 1980 mais ce sont les fans des Beatles qui ont fait subir la coupe de cheveux à leurs enfants, ce qui explique le décalage d'une génération.



Les différentes facettes  
de la peur

La peur est visible sur l'enfant de différentes façons à l'écran. De l'arrêt qui exprime l'incompréhension dans la première photographie quant à la présence en contre-champ des jumelles fantômes, à la course de l'avant-dernière photographie, aux mains qui forment un masque relatif, qui permet de ne pas regarder tout en regardant puisque les doigts sont écartés, en passant par la sensation d'écrasement de la vue en plongée sur le tapis géométrique, puis au cri sans son de la sixième vignette ; et, enfin, à la terreur de la dernière image. Les photographies 5 et 7 montrent en revanche Danny en transe, état qui lui permet de dépasser sa peur, de laisser son double parler ou agir pour lui.

## PORTRAIT DES JUMEAUX, NILES ET HOLLAND

C'est le thème des jumeaux que choisit Thomas Tryon pour son roman *L'Autre*. D'origine russe, émigrée aux Etats-Unis, la famille Perry vit, dans les années 1930, de nombreux drames. Les deux enfants, personnages principaux, sont âgés de douze ans et présentent des différences physiques liées à leur caractère respectif. Leurs prénoms sont associés à l'Europe. Holland, une tache d'humidité au plafond dont les contours ressemblent à la carte d'un pays et à un visage, reste un prénom énigmatique. En revanche, on apprend que son second prénom est William. Sans aucun doute la référence à la nouvelle de Poe, *William Wilson*, a motivé Thomas Tryon dans ce choix ; l'histoire d'un double mauvais qui cherche à nuire au bon. Enfin, le nom Perry, que portent les deux garçons, est celui que Poe avait emprunté pour s'engager dans l'armée. Le prénom, Niles, peut être rattaché au personnage des *Aventures de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf<sup>187</sup>, dans la mesure où il s'agit aussi d'un personnage qui voyage par l'intermédiaire d'un oiseau.

Comme dans la plupart des romans fantastiques, le portrait des enfants n'est pas donné une fois pour toute. Il semble arriver par touches, ici encore, alors que les autres personnages sont décrits dès leur présentation. Alexandra, la mère des jumeaux, qui se cloître dans sa chambre depuis la double mort de son mari et de son fils, Holland, est la première à dresser le portrait de Niles :

*Botticelli*, se disait-elle tout bas (...), tandis qu'elle regardait le visage de Niles. *Un ange de Botticelli*. De la main elle lui écarta les cheveux qui lui retombaient sur les yeux. Incroyable. Elle en avait le souffle coupé. Avait-elle vraiment produit cet enfant ? Elle se pencha pour l'embrasser. « Niles, si tu continues à rester au soleil, je jure que tu vas avoir des cheveux du plus pur platine ; comme Jean Harlow. »

---

<sup>187</sup> Selma LAGERLOF, *Le Merveilleux voyage de Nils Anderson*, Paris, Livre de poche, n°1148, 1963.



*Botticelli, she was saying to yourself, (...) as she looked at his face. Botticelli angel. She brushed his hair back from his eyes. Incredible. They made her catch her breath every now and again. Had she really produced such a child? She leaned to kiss him. 'Niles, if you don't stay out of the sun, I swear your hair is going to go pure platinum, like Jean Harlow's.'*<sup>188</sup>

Alexandra est subjuguée par la beauté de son fils, la comparaison qu'elle fait entre son fils et un ange de Botticelli dépasse le détail de la couleur des cheveux, en effet, la particularité d'un ange peint par Botticelli vient du fait qu'il le résultat composite de plusieurs modèles ; on pourrait dire que les jumeaux se prêtent à ce portrait :

Dans *la Madone du Magnificat*, par exemple, Botticelli n'avait pas besoin, pour représenter un de ses anges, de reproduire un seul visage. Pour mieux rivaliser avec la Nature, il parvenait à recomposer, à partir de plusieurs enfants ou adolescents, un ange peut-être impersonnel mais néanmoins vivant, plus vivant que ces petits vauriens aux mains sales, aux gestes trop brusques, irrespectueux de leur propre grâce qu'étaient ses modèles.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Thomas TRYON, *The Other*, USA, A. Knopf, 1971, p. 35. *L'Autre*, Paris, Albin Michel, « Presses Pocket », 1973.

<sup>189</sup> Marsile Ficin, humaniste, philosophe, théoricien et ami de Botticelli, prônait la méthode platonicienne d'accession à la Beauté suprême. Cette méthode voulait que l'on s'élève au-dessus des beautés individuelles. Cf. A.CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996, rééd.



Sandro Botticelli, « Vierge à l'Enfant et deux anges », 1468-1469, huile sur bois, 85 x 62 cm  
(© Galleria dell'Accademia, Florence).

Ainsi par cette comparaison, l'auteur introduit de façon détournée, le caractère hybride de l'enfant. Les anges de Botticelli n'ont absolument pas les cheveux platine de Niles. Ils sont d'un roux vénitien assez foncé. La comparaison se fonde donc sur autre chose. D'une part, leur caractère angélique est relatif : parmi ces adolescents, dont la beauté n'est pas discutable, certains ont un visage plutôt fermé, boudeur et triste, tandis que certains autres sont admiratifs ou songeurs ; d'autre part, dans chacun des tableaux, un des anges a un regard en biais, ce qui

n'est pas sans rappeler le portrait de Holland. En regardant un nuage, Niles se souvient du visage de son frère :

- Mais regarde comme les yeux sont en biais, en amande, comme ceux d'un Chinetok, tu ne trouves pas ?

- *But see how tilty the eyes are almond-shape, like a Chink, aren't they ?*<sup>190</sup>.

La forme de ces yeux, que l'on retrouve dans les tableaux de Botticelli, peut paraître sournoise. Ainsi, dans la comparaison d'Alexandra, se trouve un double niveau : pour le lecteur non averti, elle compare son enfant à un ange, pour un lecteur attentif, elle compare Niles à Holland.

La seconde personne qui parle et décrit les enfants, c'est Ada, la mère d'Alexandra. Son intervention met en relief les différences des deux frères et en explique les causes par la naissance. Holland et Niles sont des jumeaux qui n'ont ni la même date de naissance, ni le même signe astrologique, ni la même façon de venir au monde :

La naissance même de Holland – luttant de tout son corps, déchirant la matrice, émergeant mort. Rendu à la vie, furieux, par une tape du médecin. Vingt minutes plus tard, alors que minuit avait sonné, Niles était apparu avec une facilité miraculeuse. *La naissance la plus facile que j'ai jamais vue*, avait dit le Docteur Brainard en enlevant délicatement la coiffe. Imaginez un peu, être né coiffé !

*Holland's very birth – his body struggling, rending the womb, emerging dead. Slapped into angry life by the doctor. Twenty minutes later, when midnight had come and gone, Niles appearing with miraculous ease. Smoothest delivery I ever saw, Dr. Brainard had said, delicately removing the caul. Imagine, born with the caul*<sup>191</sup>.

Les deux enfants sont nés de façon différente, l'un dans la brutalité, l'autre dans la douceur ; l'un provenant du royaume des morts, l'autre du monde angélique (l'adjectif

---

<sup>190</sup> Thomas TRYON, *The Other*, op.cit., p. 43.

<sup>191</sup> Thomas TRYON, *The Other*, op.cit., p. 58.

« miraculeux » souligne cette idée). Il semble que se pose de façon implicite une question existentielle : « où se trouve l'âme avant la conception ? », due à l'engouement de l'occident, dans les années soixante-dix, pour les religions orientales, à savoir la réincarnation. Les superstitions concernant l'enfant né coiffé sont nombreuses et divergentes. Naître coiffé signifie pour Ada avoir de la chance ; ainsi, dans la mythologie grecque<sup>192</sup>, Sosipolis naît coiffé<sup>193</sup> et sauve son peuple. Est-il utile de préciser que Freud aussi est né coiffé ? Cependant, un élément qui évoque la chance évoque aussi souvent son contraire et il existe dans les superstitions une autre version de cet état :

Naître avec des dents ou **naître coiffé** (de leur membrane amniotique), avoir les yeux très foncés ou bleu très clair, les cheveux roux, des tâches rouges sur le corps prédisposent également au vampirisme<sup>194</sup>.

Même si Niles est né coiffé, il n'échappera pas à la malédiction familiale, puisqu'il sera interné. Signe de chance ou non, Niles ne ressort pas indemne des tragédies qu'il traverse, et cela, malgré de bonnes prédispositions psychiques :

(...) Niles, une créature de l'air, esprit joyeux, bien disposé, chaleureux, affectueux, sa nature visible sur son visage ; tendre, joyeux, aimant.

(...) *Niles a child of the air, a joyous spirit, well disposed warm, affectionate, his nature in his face; tender, merry loving.*

---

<sup>192</sup> Véronique DASEN PD Dr, *Pour une anthropologie de la naissance et de la petite enfance*, « Etude de documents archéologiques grecs et romains », « Les pouvoirs du nouveau-né » cours SH/SE 2000/2001. Cf. chapitres « Naître autrement (coiffé, avec une dent, en parlant, les pieds en avant, naissances multiples...) » et « Nouveau-nés surnaturels : les malices d'Hermès...Quelques cultes d'enfants légendaires (Dionysos, Tagès...). L'histoire de Sosipolis ».

<sup>193</sup> « Au moment où les Arcadiens combattaient contre la terre sacrée de l'Elide, une femme inconnue se présenta aux chefs éléens, avec un petit enfant au sein et le leur donna comme défenseur. Ils crurent en elle et, lorsqu'elle fit asseoir l'enfant entre les deux armées, il se transforma en serpent ; les Arcadiens s'enfuirent, poursuivis par les Eléens, et subirent des pertes sévères. L'autel d'Ilithye indiquait le lieu où le serpent disparut dans la colline de Cronos. Au sommet, des sacrifices étaient offerts à l'équinoxe de printemps au mois d'Elaphios par des prêtresses connues sous le nom de Reines (Pausanias). (...) Sosipolis devait être l'ombre de Cronos. » Robert GRAVES, *Les Mythes grecs*, Fayard, 1967, p. 420, « La Conquête de l'Elide ». (*Je souligne.*)

<sup>194</sup> Article « Vampire », *Dictionnaire de Trévoux* (1771) (*je souligne*). Holland, en réapparaissant, vampirise Niles de son identité, au point de se substituer à lui. Il s'agit d'une vision très moderne du vampirisme, déjà abordée par Poe dans *William Wilson*.

A l'inverse, son frère reste dans l'introversion. Il est né « mort » et dès qu'il meurt, il revit, du moins dans l'imagination de Niles.

Holland ? Quelque chose de différent. Elles les avait toujours aimés autant l'un que l'autre, mais Holland était une créature de la terre ; silencieux, réservé, replié sur lui-même, entravé par des secrets qu'il gardait pour lui. Affamé d'affection mais incapable d'en donner ; si mystérieusement renfermé...

*Holland? Something else again. She had always loved them equally, yet, Holland was a child of the earth ; still, guarded, bound within himself, fettered by secrets unshared. Craving love but not able to give it ; so mysteriously withdrawn.*<sup>195</sup>

Lorsque Ada décrit Niles, elle n'utilise pas de verbes conjugués, tandis que pour Holland c'est l'imparfait qui est utilisé. Il s'agit d'un stratagème de l'auteur qui permet de ne pas dévoiler d'emblée la mort de Holland. Ada explique cette différence entre les enfants par l'astrologie :

Holland, un Poisson, et insaisissable comme un Poisson, tantôt ceci, tantôt cela. Niles, un Bélier, fonçant allégrement sur les obstacles. Ils grandissaient côte à côte, mais non pas ensemble cependant. Etrange.

*Holland, a Pisces, fish-slippery, now one thing, now another. Niles an Aries, a ram blithely butting at obstacles. Growing side-by-side, but somehow not together. Strange.*<sup>196</sup>

Comme souvent, la littérature fantastique s'appuie sur des symboles plus ou moins grossiers, faute de quoi, elle perdrait son caractère populaire. L'astrologie permet de dresser un portrait astral, des enfants, donnant ainsi le sentiment que les jumeaux ont un lien avec le monde surnaturel. Holland est du signe du Poisson, le douzième et dernier signe du zodiaque, celui qui termine un cycle ; Niles est du signe du Bélier, le premier du zodiaque, celui qui commence un nouveau cycle. Nés à vingt minutes d'intervalle, les deux enfants changent de date de naissance, de signe et donc d'éléments. En effet, le Poisson est un signe d'eau, le

---

<sup>195</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, op.cit., p. 58.

<sup>196</sup> *Ibid.*

Bélier, un signe de feu. Ces précisions servent à valider leurs différences. L'eau et le feu sont des éléments à la fois antagonistes et complémentaires ; en effet, si l'eau éteint le feu, elle est aussi capable de l'attiser. On comprend l'interaction entre les deux frères : Holland durant sa vie « éteignait le feu », autrement dit, il empêchait la personnalité solaire de son frère de s'épanouir ; après sa mort, il attise les pulsions de Niles. Enfin, l'eau, élément spéculaire par excellence, renforce l'aspect double des enfants ; Niles est le reflet de Holland par la gémellité :

On aurait cru des frères siamois tant ils étaient proches ; un seul être habitant deux corps.

*They were Siamese twins, so close they were; one being housed in two forms*<sup>197</sup>.

Si semblables et si différents en même temps, c'est par une métaphore que le narrateur rend l'image limpide. Niles consulte des photos de famille pendant l'enterrement de son cousin Russel :

*A la pompe.* Holland et Niles, nus, dans une vasque sous le dégorgeoir. La vasque est pleine, leurs images tronquées, doublées dans l'eau, reproduites exactement comme il en était des valets de jeux de cartes.

*At the Pump: Holland and Niles, naked, in the pool under the spout. The pool filled, their broken images doubled in the water, duplicated precisely as jacks on a playing card*<sup>198</sup>.

Ils sont deux fois doubles, tels les valets dans les jeux de cartes. Cette image rappelle cependant que les deux valets peuvent ne pas être de couleur identique, que l'un est rouge et l'autre noir.

---

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Thomas TRYON, *The Other*, *op.cit.*, p. 63.

Il faut bien comprendre que deux récits se côtoient ; dans le premier le narrateur, intradiégétique, ouvre le roman par un prologue, conclut chaque fin de chapitre et impose l'épilogue. Il est pensionnaire dans un hôpital psychiatrique ; il contemple une tache d'humidité au plafond et, par association d'idées, il décrit la vie de la famille Perry, sans préciser le rôle qu'il y tient. Dans le récit second, un narrateur omniscient raconte l'histoire de Niles, le gentil, qui ressemble à un ange et de Holland, le méchant, dont la cruauté le rapproche d'un démon. Les deux narrateurs ne font qu'un, ils changent de voix, par le passage du « je » au « il ». Ce dédoublement narratif colle parfaitement à cette histoire de jumeaux où l'un se substitue à l'autre, d'où le titre du roman. Cela a pour effet de perdre le lecteur. Pendant la première partie du récit, la description des jeux des enfants, leurs dialogues font penser que les deux enfants sont réels. D'ailleurs, l'un des personnages secondaires reconnaît Holland, ce qui sème le trouble. Or, le lecteur apprend plus loin, lorsque Ada, la grand-mère, conduit Niles au cimetière et le place face à la tombe de son frère, que Holland est mort depuis un an. Cette première surprise du lecteur est suivie d'une seconde lors de l'épilogue, lorsqu'il lui est révélé que ce n'est pas Niles mais Holland qui raconte cette histoire alors qu'il se trouve dans un hôpital psychiatrique.

Le lecteur, dès le début, est sur ses gardes car lire le récit d'un narrateur pensionnaire d'un asile peut faire douter de l'objectivité des faits racontés ; cependant le reste du roman, écrit par un narrateur qui semble extradiégétique mais omniscient, permet de contrebalancer l'impression première. Or, comme nous l'avons dit, les deux narrateurs ne font qu'un : il est l'un des deux enfants devenu adulte. Ce premier glissement du pronom « je » au pronom « il » est suivi d'une lente substitution des personnages ; car qui est en réalité le « je » ? Niles ou Holland ? S'il s'agit de Niles, on a affaire à un psychopathe ; s'il s'agit de Holland, on a affaire à un fantôme car Holland est mort au fond d'un puits. Niles réussit à le faire réapparaître ; refusant de faire le deuil de son frère, il le considère comme vivant. Avant de

détromper l'enfant, la grand-mère, Ada, ne dénie pas les discours de Niles sur Holland. Pour elle, il est normal que l'enfant voie son frère, car elle leur a appris « le jeu ». Ce jeu constitue, comme le oui-ja dans *L'Exorciste*, le point de départ d'une intervention surnaturelle ; il consiste à se projeter dans un objet ou dans un animal pour en vivre les sensations. C'est, on le comprend, ce que Niles a fait pour faire revivre son frère. Cependant, pour Ada, il s'agit d'imagination, pour l'enfant, c'est la réalité.

Le don de Niles est présenté par Ada de cette façon :

Avec lui, il semblait qu'il s'agît là d'un don inné mais tout à fait normal. Ah, mais c'est qu'il avait l'esprit vif ! Regardant et regardant de tous ses yeux. Puis sentant, puis sachant. Et le savoir venait comme si on avait soudain allumé une lampe (...). Mais Niles, se disait-elle, avait besoin d'être surveillé ; un danger menaçait. Quelquefois il semblait presque en état d'hypnose.

*With him it seemed both innate and suitable. Ah, but he was quick! Looking and looking and looking. Then feeling. Then knowing. And the knowing came as though a light had quite suddenly come on. (...). But Niles, she told herself, needed watching ; there was a danger lurking. Sometimes it seemed he would actually hypnotized<sup>199</sup>.*

A ce moment du récit, Ada conçoit, pour le dernier héritier de cette grande famille, meurtrie par le décès de tous les descendants mâles, des projets d'avenir liés au don :

Mais chez Niles, encouragé, que pourrait produire ce don ? Un génie ? Un voyant ? Un prophète ? Homme fait, de quelles grandes réalisations ne serait-il pas capable ? C'était pour cela qu'elle priait chaque soir.

*But, in Niles, nurtured, what might it produce? A genius? A seer? A prophet ? Grown a man, what could he not do in the world? It was for this she said her prayers each night<sup>200</sup>.*

Niles ne devient-il pas ce que sa grand-mère souhaite ? Karen Blixen faisait dire à son héroïne dans *Une Ferme en Afrique*<sup>201</sup> : « Lorsque Dieu veut nous punir, il exauce nos

---

<sup>199</sup> Thomas TRYON, *The Other*, op.cit., p. 117.

<sup>200</sup> Thomas TRYON, *The Other*, op.cit., p. 118.

<sup>201</sup> Karen BLIXEN, *La Ferme africaine*, Paris, Gallimard, Folio n° 1037, 1978.



prières » ; nous sommes ici dans l'ironie tragique. Niles parvient à ce qu'aucun être humain n'est capable de faire, hormis le Christ et les personnages du fantastique : ressusciter un mort.

## NILES ET HOLLAND DANS LE FILM



Chris ou Martin Udvarnoky ?

Adapté admirablement par Robert Mulligan, *L'Autre* restitue l'ambiance contrastée entre les couleurs des deux enfants, celles du paysage d'été, du monde du dessus, et celui, frais et sombre du monde du bas, celui de la cave aux pommes, dans lequel se retrouvent les deux enfants. Si le récit cinématographique se passe du récit-cadre, il reste une étude de la folie d'un enfant qui ressuscite son frère et se laisse dépasser par cette tentative.

Le spectateur découvre Niles pour la première fois, après le périple inquiétant d'une caméra subjective dans les buissons d'une forêt. Il est agenouillé dans une clairière, enveloppé d'un halo de soleil, il semble nimbé, angélique. Il regarde la bague en argent sertie

d'une pierre noire, à son doigt. Des bruits de pas dans la forêt, de brindilles cassées l'effraient ; il court se réfugier dans un abri en tôle ondulée. Un son *off* ressemblant à un bruit de mitraillette fait comprendre que quelqu'un laisse glisser un objet sur la tôle et un autre enfant apparaît, double de Niles, c'est Holland. Les deux enfants sont habillés à l'identique<sup>202</sup>, en short beige et en polo jaune, cependant, ils ne sont jamais dans le cadre en même temps. Le cadreur s'arrange pour que lorsque l'un d'eux entre dans le champ, l'autre en sorte. Ces deux enfants espiègles sont armés de pistolets en bois et passent leur temps à jouer, à se cacher en se courant après. Holland entraîne Niles dans ses chapardages chez la voisine, Mrs Crowe. On voit Niles sortir de sa grange et se faire corriger avec un battoir à tapis à la place de Holland. Il n'a aucune réaction face à cette souffrance physique, il ne pleure pas, ne crie pas, investi de l'image que l'on colle aux garçons de cet âge. Deux rats créent une diversion, Mrs Crowe lâche sa prise ; Niles, qu'elle appelle Holland, se sauve. Cette première rencontre avec ce personnage d'enfant est éclairante quant au sérieux qui entoure la notion de jeu, la relation avec les adultes – qui confondent les vivants et les morts – et, dernier point qui passe inaperçu à la première vision, avec le concept d'héritage. Niles, dans la clairière, regardait une bague à son doigt. C'est autour de cet objet que se situe le nœud de l'intrigue et que se cristallisent les désirs de Niles, car la bague représente l'identité de la lignée familiale<sup>203</sup>. Elle lui confère le pouvoir de chef de famille qui lui avait été ravi par son frère Holland, considéré comme l'aîné des jumeaux. Si Niles avait laissé faire les choses, la bague serait enterrée avec Holland, or elle se retrouve à son doigt, parce qu'il la lui a ôtée dans son cercueil.

Ce point aurait pu ne pas porter à conséquence si la bague était sortie facilement du doigt du cadavre de Holland, mais sa résistance devenait emblématique du refus de laisser à Niles l'héritage convoité. Niles a donc procédé à l'amputation du doigt de Holland. L'horreur de cet acte est dissimulée à Niles lui-même, refoulé parce qu'il constitue un traumatisme. Il a

---

<sup>202</sup> Et, ils le seront toujours dans le film.

<sup>203</sup> Tout ce qui a été décrit dans le roman sur cette lignée ne peut pas l'être dans le film qui n'a pas de narrateur *off*, c'est pourquoi cet indice est grossi par un insert sur la main de l'enfant dès la première séquence.

enveloppé le doigt dans du papier de soie bleu et le garde caché dans une boîte à tabac de la marque *Prince Albert*. Pendant une bonne partie du film, il se retient de regarder ce que contient le papier de soie bleu.

Découvrir ce que le papier de soie bleue contient, c'est faire ressurgir le passé de la façon la plus crue qui soit. C'est ainsi que l'on comprend comment le personnage fonctionne : un objet déclenche un *flash back*, la mémoire de Niles se réveille et montre comment les événements se sont déroulés. Le puzzle se met en place petit à petit. Niles est donc un enfant déjà atteint psychiquement, dédoublé ou schizophrénique, dès la première image du film, lorsque le spectateur le voit nimbé de lumière. Niles, comme l'ensemble du film, fournit la preuve que les apparences sont trompeuses. L'enfant n'est pas l'ange de lumière que chacun croit percevoir dans le film. La dissimulation puis les meurtres prémédités et soigneusement mis en scène par l'enfant en sont l'illustration. L'enfant n'est plus au stade magique où il suffit de penser ou désirer pour que le monde réponde, mais à celui de la prestidigitation. Il a compris que cela tient à une technique, un trucage, une illusion d'optique ; il prépare ses tours qui lui permettent non seulement de faire apparaître ou disparaître un objet, vivant ou mort, mais aussi de faire glisser un objet d'un monde à l'autre : ainsi, tuer quelqu'un revient à le faire passer du monde des vivants à celui des morts, et cela n'a pas d'impact moral puisque, par la prestidigitation, il est capable de faire revenir les morts dans le monde des vivants. Déguisé en magicien, Niles sort du chapeau haut de forme, non un lapin ou une colombe, comme dans un tour classique, mais un rat – l'animal auquel est substitué Holland à plusieurs reprises à l'image – ce qui a pour conséquence de faire peur à son spectateur et même de le tuer. Niles a besoin d'un public pour que ses tours soient reconnus, or l'état de deuil de la famille recule le moment du spectacle traditionnellement annuel et le frustré de son jeu. La frustration entraîne la colère et le désir de vengeance qui aboutit à l'enlèvement du bébé de sa grande sœur, à son immersion dans un tonneau de vin, et à sa réapparition à l'occasion de la

fête des moissons. Niles exécute ces tours avec la complicité de Holland – ou l'inverse –, évinçant ainsi tous les autres enfants qui détournent de lui l'attention des adultes ou qui risquent de le détrôner de son droit à porter la bague, emblème de la lignée familiale.

En fait, l'impression qui reste est que Niles ne distingue pas les différents mondes dans lesquels il déambule : le monde réel, le monde imaginaire ou l'outre monde. D'ailleurs, la couleur disparaît lorsque l'enfant se trouve dans la cave aux pommes.



noir et blanc

Et, même lorsque le film garde la couleur, le noir et blanc domine en signe de deuil.



couleur

L'étude de ces dix portraits d'enfants permet d'effectuer un recouplement des caractéristiques les plus identifiables : le nom, l'âge, le sexe, la couleur des cheveux et le don particulier de chaque enfant.

|                              |          |            |       | ROMAN       | FILM        |                          |
|------------------------------|----------|------------|-------|-------------|-------------|--------------------------|
| Titres                       | Prénom   | Age        | Sexe  | Couleur des | cheveux     | Don surnaturel           |
| <i>Le Tour d'écrou</i>       | Miles    | 9 ans      | ♂     | Non précisé | Blonds      | Sixième sens             |
| <i>Les Innocents</i>         | Flora    | 7 ans      | ♀     | Roux        | Bruns       | Sixième sens             |
| <i>Midwich Cuckoos</i>       | Groupe   | 9 ans      | ♂ & ♀ | Blonds      | Blonds      | Télépathie et pouvoir    |
| <i>Village of the Damned</i> | David    | 9ans       | ♂     | Blonds      | Blonds      | sur la volonté d'autrui. |
| <i>Rosemary's Baby</i>       | Andrew   | Nourrisson | ♂     | Roux        | Non Précisé | Fils de Satan            |
| <i>L'Exorciste</i>           | Regan    | 11 ans     | ♀     | Roux        | Châtain     | Sixième sens             |
| <i>L'Autre</i>               | Niles    | 11 ans     | ♂     | Blond roux  | Blonds      | Sixième sens             |
|                              | Holland  | 11 ans     | ♂     | Blond roux  | Blonds      | Fantôme                  |
| <i>Shining</i>               | Danny    | 5 ans      | ♂     | Blonds      | Châtain     | Sixième sens             |
|                              | Jumelles | 8 ans      | ♀     | Blonds      | Blonds      | Fantômes                 |

Les films conservent les prénoms des personnages des romans, seul le Village des Damnés ajoute un enfant pour lui donner un rôle important ; la majorité des enfants possède deux qualités : la précocité et un sixième sens. Par sixième sens, nous entendons la faculté d'entrer en contact avec des créatures surnaturelles : fantômes, démons. Ce tableau permet de constater que l'âge n'est pas un facteur propre à déterminer une période de l'enfance plus fantastique qu'une autre et que les garçons et filles reçoivent les mêmes traitements. En revanche, on distingue une très nette différence entre les portraits des romans et ceux des films. Les cheveux blonds angéliques et roux diaboliques dominent dans les romans, tandis que dans les films aucun enfant n'a les cheveux roux. Le corps de l'enfant est très peu décrit. Dans un roman ou dans un film, ce sont sa présence et sa parole qui lui donnent corps. Trois points constants méritent un développement particulier : la rousseur, pour le facteur physique, la précocité, pour le développement intellectuel et enfin, les pouvoirs surnaturels pour le domaine affectif.

## PORTRAIT DE L'ENFANT FANTASTIQUE

### ROUSSEUR

Tous les enfants de ces romans sont roux. On observe qu'aucun des enfants des films n'a cette couleur de cheveux. Il est étonnant de voir cette coïncidence qui ne nous était pas apparue comme un critère pour le choix du corpus. Beaucoup de croyances sont colportées par cette teinte de cheveux. Historiquement, il apparaît que cette couleur a été associée au diable à une époque assez tardive du Moyen-Age puisque, jusqu'aux environs de 1500, les cheveux de Marie étaient roux, dans l'iconographie chrétienne.

La rousseur s'est installée dans certaines écoles picturales pour caractériser les personnages dont on voulait signaler la singularité. Leon Battista Alberti, le premier théoricien de la Renaissance, disait à propos des vierges qu'il fallait que « leurs cheveux volent dans l'air comme des flammes »<sup>204</sup>.

C'est avec l'arrivée des représentations du dieu Thor des Germains<sup>205</sup> que la peinture occidentale a cessé de la représenter ainsi, lui préférant le blond. Le roux est devenu alors une couleur hérétique, associée au diable, fortement perçue comme négative. Les femmes rousses étaient considérées comme des sorcières.

Durant la longue période de l'Inquisition, qui voit son apogée au xvii<sup>e</sup> siècle, les roux étaient suspectés d'entretenir commerce avec le diable. On en donnait pour preuve que leurs cheveux avaient pris la couleur des flammes de l'Enfer, dont ils s'étaient trop approchés<sup>206</sup>.

La symbolique a encore une fois changé radicalement le sens de cet élément. Couleur du feu du Ciel ou de l'Enfer, le roux est une couleur dont la singularité permet l'ambivalence,

---

<sup>204</sup> Xavier FAUCHE, *Roux et rousses. Un éclat particulier*, op.cit., p. 48.

<sup>205</sup> Il faut préciser que le rouge-gorge, le renard et l'écureuil, dont la couleur rouge prédomine, étaient les animaux sacrés de Thor ; au Moyen-Âge, dans l'Europe entière, on sacrifiait ces animaux lors de fêtes païennes. Ces rituels constituaient une *catharsis* qui permettait d'exorciser le Mal dans le feu purificateur.

<sup>206</sup> Xavier FAUCHE, *Roux et rousses. Un éclat particulier*, op.cit., p. 33.

ce qui correspond bien à l'image que le roman fantastique cherche à donner de l'enfant. C'est en Afrique de l'Est que se situerait l'origine de la rousseur, considérée comme une anomalie génétique.

Pour simplifier à l'extrême, on peut dire que l'origine des roux, comme de l'ensemble de l'humanité, se situerait en Afrique de l'Est. En effet, le premier homme, qui était velu, ayant perdu une grande partie de sa fourrure, il lui a fallu s'adapter aux conditions climatiques. La mélanine, et par conséquent la production d'eumélanines, est une des composantes de ce processus extrêmement complexe. Des anomalies dans l'un des maillons de la chaîne de synthèse mélanique auraient eu pour effet l'apparition d'une mélanine « atypique », et donc des premiers sujets roux. Mais sous le climat tropical, très mal protégés des brûlures du soleil, ces derniers ne pouvaient survivre. On les retrouve sous des cieux plus cléments, dans le massif du Harz, en Europe centrale, où leur chance de survie était plus grande. De là, ils auraient été chassés par les Huns et les Mongols. Au cours de ce nouvel exode, ils auraient essaimé dans les pays du Nord. Et continué à fabriquer des phaeomélanines...<sup>207</sup>

Rien d'étonnant, à partir de ces considérations scientifiques, à ce que la perception intuitive populaire soit négative, en ce qui concerne les roux, au même titre que d'autres anomalies physiques. Ainsi, dans *Les Coucous de Midwich* et dans *Le Village des damnés*, on explique que dans des villages en Australie, en Mongolie, chez les Eskimos ou en Afrique du Sud, les enfants blonds ont été tués dès leur naissance. La pureté génétique prime, or il semble que ces peuples aient tué ces enfants non seulement parce qu'ils étaient génétiquement différents et incapables de survivre dans ces milieux hostiles, mais aussi parce que l'inexplicable provoque la peur et engendre des superstitions. Ces enfants étaient le signe d'une malédiction surnaturelle.

La couleur rousse est fortement connotée et il semblerait que le cinéma préfère la suggestion. Il faut ajouter que cela tient aussi au moyen d'expression ; en effet, quand le narrateur parle d'un personnage dans un livre, c'est nécessairement de manière ponctuelle, au

---

<sup>207</sup> Xavier FAUCHE, *Roux et rousses. Un éclat particulier*, op.cit., pp. 15-16.

cours d'une pause descriptive ; son portrait, que le lecteur forge dans son imagination, peut être soumis à l'oubli de ce détail physique. A l'inverse, au cinéma, le personnage est constamment sous le regard du spectateur. Le cinéma raconte et représente simultanément. Ce qui était un indice dans le roman, un simple détail dans le cours du récit, s'impose comme une évidence au cinéma qui préfère utiliser des caractéristiques plus discrètes, plus fugitives (face au regard du spectateur), comme la mèche blanche de Cole Sear<sup>208</sup>, qui n'est peut-être pas apparente dès la première vision, et qui marque l'impact somatique d'une grande frayeur. Il faut en outre que les personnages principaux des films soient d'emblée sympathiques aux spectateurs. Les enfants doivent rester neutres, autant que possible, n'être l'objet d'aucune ségrégation à cause de leur physique, à moins qu'il ne s'agisse du sujet du film<sup>209</sup>, comme c'est le cas dans le cas du *Village des damnés*, pour lequel la blondeur des cheveux fait allusion à des critères aryens. Enfin, ce choix de neutralité du personnage doit donner l'impression au spectateur que ce qui arrive aux enfants fantastiques peut advenir à n'importe quel enfant. Banaliser, c'est rendre vraisemblable ; en ce sens, la représentation de l'enfant ou de l'adulte se rejoignent dans le fantastique.

D'autres personnages que les enfants sont roux dans ces récits : Peter Quint dans *Le Tour d'écrou* et Mia Farrow, qui interprète Rosemary dans le film de Polanski. Le premier représente les forces sensuelles dévastatrices, la seconde, une Marie inversée, mère du diable et non du Christ. La rousseur (ou le blond platine utilisé dans *Le Village des damnés*) sert à instaurer une différence extérieure. Mais les enfants fantastiques se différencient aussi par un aspect entre deux, la précocité. Elle n'est pas qu'intérieure puisqu'elle se manifeste par des actes tangibles.

---

<sup>208</sup> L'enfant dans *Le Sixième sens* de Night Shyamalan.

<sup>209</sup> Dans *L'Enfant aux cheveux verts* de Losey, par exemple.



## PRECOCITE

« Le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté »

BAUDELAIRE

Dans son ouvrage, *Super cerveaux*, Robert Clarke distingue les enfants précoces des surdoués. En réalité, il s'agit souvent des mêmes enfants mais une certaine humilité – somme toute, assez négative parce que le terme « surdoué » est négativement connoté dans nos sociétés qui détestent ce qui est hors-norme et élitiste – fait préférer l'emploi de précocité pour les nommer. Voici la façon dont ce scientifique définit cette caractéristique :

On remarque les surdoués par la précocité de leur éveil, leur vivacité d'esprit et leur grand désir de comprendre. Ils ont souvent tendance à chercher la complication derrière les questions qu'on leur pose (...). Ils ont le goût de s'attaquer à des problèmes difficiles, de poser des questions générales voire d'ordre métaphysique<sup>210</sup>.

Regan interroge sa mère sur la mort et sur Dieu dans le roman *L'Exorciste* ; David parle à son père de l'évolution de l'homme dans *Le Village des Damnés* ; Niles essaie de comprendre le passage de la vie à la mort en s'attaquant aux problèmes de la prestidigitation dans *L'Autre* ; Danny gère ses émotions en utilisant des images pour remplacer les termes trop scientifiques pour son âge dans *Shining* ; ce dernier point nous rapproche des conceptions de Henry James qui écrivait dans la préface new-yorkaise de *Ce que savait Maisie* :

Les jeunes enfants ont bien davantage de perceptions que de mots pour les traduire : à tout moment leur vision est plus riche, leur appréhension même constamment plus forte, que le vocabulaire qui leur vient immédiatement à l'esprit ou qu'ils ont jamais à leur disposition<sup>211</sup>.

Le décalage qui existe entre la perception d'un objet, d'une idée ou d'un concept et sa nominalisation explique en partie la frustration de l'enfant et son retour à une forme affective

---

<sup>210</sup> Robert CLARKE, *Supercerveaux. Des surdoués aux génies*, Paris, P.U.F., 2001, p. 11.

<sup>211</sup> « Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary ». Henry JAMES, *What Maisie Knew*, New York Edition, 1908, préface.

primaire, puisque ne pouvant progresser dans un domaine ou ne recevant pas de réponse dans ce domaine – l'affectif. L'être humain est ainsi fait qu'il compense dans un autre domaine et il s'agit de la seconde caractéristique des enfants précoces :

Le fait que leur maturité psychologique et affective soit souvent en retard sur leur intelligence peut favoriser un déséquilibre scolaire, familial ou social, et provoquer des angoisses, des obsessions, voire des névroses<sup>212</sup>.

Le constat d'un déséquilibre vient-il de la précocité ou l'explique-t-il ? Ce point n'est pas facile à éclaircir, et il n'est pas souhaitable de trop généraliser. Dans la fiction, il semble que cela soient les conflits extérieurs qui provoquent la précocité et, si ce critère est si récurrent dans les récits fantastiques qui mettent en scène des enfants<sup>213</sup>, cela peut aussi correspondre à l'acte de création des auteurs de romans ou de films. Il existe en effet une similitude entre l'artiste et l'enfant, dans l'acte créatif :

Les grands créateurs (...) insistent sur le fait que ce qu'ils créent leur paraît parfois indépendant d'eux-mêmes, comme si l'acte de créer (...) devait beaucoup à l'intuition<sup>214</sup>, voire à l'inconscient. L'imagination d'un grand créateur ne s'embarrasse jamais des limitations qu'impose l'apparence de la réalité. Elle n'hésite jamais à proposer l'impossible, à imposer l'absurde<sup>215</sup>.

Un enfant répond à ces critères d'intuition, d'absence de limitation qui induit la présence d'une ouverture ; « Heureux les esprits simples » ou les esprits ouverts, est bien un précepte qui suggère les limites de l'adulte qui complexifie les notions qui le dérangent dans ses convictions, qui bouleverse sa perception du monde. Cela revient à penser que les créateurs et les enfants sont ouverts au surnaturel – que l'on peut définir comme l'au-delà de l'apparence de la réalité. Cependant, cela ne signifie pas que les créateurs sont restés à l'état

---

<sup>212</sup> Robert CLARKE, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies*, op.cit., p. 12.

<sup>213</sup> Les adolescents sont, à l'inverse, considérés comme mentalement faibles.

<sup>214</sup> C'est-à-dire la connaissance spontanée.

<sup>215</sup> Robert CLARKE, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies*, op.cit., pp. 112 et 114. On pense notamment à des personnes qui n'étaient vraiment pas clairvoyantes : « La demande mondiale en ordinateurs n'excédera pas cinq machines » (Thomas Watson, fondateur d'IBM, 1943) et « Les machines volantes plus lourdes que l'air ne peuvent exister » (Lord Kelvin, physicien, 1895).

d'enfance mais que leur cheminement vers la création les y a ramenés<sup>216</sup>, car on sait à quel point il est dangereux pour la société qu'un enfant vive sans limites. Il a besoin de repères concrets, de normes pour différencier le monde imaginaire du monde réel et pour parvenir à l'abstraction – sans quoi cela mène à la schizophrénie, au dédoublement.

L'enfant est tellement prêt à croire tout ce que les adultes racontent que, pour lui, le fantastique n'existe pas. L'enfant n'a pas assez de connaissances sur le monde pour distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux<sup>217</sup>. C'est donc en fonction de ce qu'il entend autour de lui qu'il forge son idée du monde ; si on lui propose l'impossible comme possible, l'absurde comme raisonnable, il ne peut discerner le vrai du faux qu'à partir du moment où il est capable d'abstraction – de faire la synthèse de différents discours – c'est-à-dire vers onze, douze ans. Or, il arrive que des enfants atteignent ce stade bien avant : « le génie est très probablement une prédisposition qui apparaît mystérieusement dans l'enfance »<sup>218</sup>.

La compréhension du mécanisme est empreinte de mystère. Aristote a été le premier à comparer génie et folie<sup>219</sup>, puis l'explication du mystère a pris des voies théologiques ou démonologiques : « En proie à des illuminations intérieures, le génie serait, pour certains, une sorte de possédé, proche du maniaque, de l'agité – voire du saint<sup>220</sup> ». Le pas, pour parvenir à

---

<sup>216</sup> L'exemple le plus frappant de ce mécanisme est sans doute celui de Pablo Picasso. Avant que ses dessins ne deviennent les formes simples et épurées que l'on connaît, presque infantiles, le peintre dessine préalablement ses sujets avec réalisme et précision. Le dessin est d'ailleurs une preuve de la présence de l'enfant dans l'adulte. Sans formation, l'adulte continue à dessiner comme un enfant de onze ans et c'est pour lui une source de gêne. Paradoxalement, avec une formation, il cherche à revenir à l'enfance.

<sup>217</sup> D'où l'importance du « faire-semblant » chez l'enfant, le jeu devient réalité ; c'est ce que montre Lewis Carroll dans le premier chapitre de *De l'autre côté du miroir*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961 [édition originale : *Through the Looking-Glass*, London, 1872 ] ou J.M. Barrie dans *Peter Pan*.

<sup>218</sup> Robert CLARKE, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies*, op.cit., p. 125.

<sup>219</sup> « Cette mélancolie qui, selon une rime topique, "lie" l'individu, est aussi la source des *imaginatioes malæ*, car elle libère et développe les facultés peu contrôlables de l'imagination. Si les fantasmes sont un instrument de la séduction diabolique selon les moralistes, l'époque moderne a vu dans le penchant mélancolique une explication possible du génie. Mais bien avant Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1866), le poète s'est volontiers posé en fils de Saturne : souvent évoquée au début des œuvres entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, la mélancolie ouvre les portes du songe (allégorique) et, par là même, du monde de la fiction. Associée à l'activité créatrice, l'humeur noire inscrit dans le texte le moment de l'inspiration, suivant une pensée que le Moyen Age attribuait à Aristote : le *Problème XXX*, 1 explique pourquoi les hommes d'exception sont " manifestement mélancoliques, et certains au point d'être saisis par les maux dont la bile noire est l'origine ". » (PSEUDO-)ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie*, traduction et présentation par J. Pigeaud, Paris, Rivages Poche, 1988.

<sup>220</sup> Robert CLARKE, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies*, op.cit., p. 156.

la surnaturalité de la précocité du génie, est franchi. Il ne faut pas oublier que le terme « génie » possède trois sens. Il désigne par la mythologie « l'esprit ou le démon bon ou mauvais qui présidait à la destinée de chaque homme. (...) [d'où] les figures allégoriques d'enfants ou d'hommes ailés qui représentaient les arts, les passions, etc. »<sup>221</sup>, donc par extension, un ange ; puis, « l'aptitude spéciale dépassant la mesure commune dans les lettres, les beaux-arts, soit dans les sciences et la philosophie, soit dans la guerre, la politique, etc. », il couvre ainsi à la fois le caractère, l'esprit, la nature mais aussi la disposition, le don, le goût, le penchant ; et enfin, « le génie militaire, le corps des troupes du génie ». Ce seul mot couvre à la fois les domaines du don surnaturel, de la créativité artistique et l'intelligence militaire.

Les enfants de notre corpus développent, en bloc ou en partie, ces trois domaines. Miles, dans *Le Tour d'écrou*, désigne le militaire par son prénom, et ses activités artistiques musicales, théâtrales montrent sa précocité. Dans *Les Innocents*, on le voit aussi dessiner, monter à cheval et réciter un poème de sa composition. Flora n'échappe pas à ces domaines, elle construit un bateau, danse, dessine ses émotions, et passe ses nuits à scruter par la fenêtre et à sourire à quelqu'un qui se trouve en hors-champ. Sa façon d'entrer dans le cadre, à la manière d'un diabletin, renforce cette idée de génie surnaturel. Et, surtout, dans le film, elle interroge Miss Giddens sur ce que deviennent les gens après leur mort.

David, dans *Le Village des damnés*, est le chef d'enfants aussi disciplinés qu'une armée, c'est d'ailleurs ce qui choque le spectateur à l'image. La chorégraphie est orchestrée de telle façon que tous se retournent en même temps, par exemple. L'esprit de corps est évident. La précocité de David est encore marquée par le fait qu'à deux ans, il forme son prénom avec des cubes, qu'il s'exprime avec le vocabulaire d'un adulte. Enfin, la dernière leçon à laquelle assistent les enfants concerne l'énergie nucléaire et les théories d'Einstein, et

---

<sup>221</sup> Les définitions de « génie » sont tirées du *Dictionnaire Littré*.

ils n'ont que neuf ans. Ici, la précocité est poussée à l'extrême. En contrepartie, ces enfants n'ont pas développé le plan émotionnel, ce qui accentue leur monstruosité.

La tradition est cependant bien ancrée qui voudrait que tous ceux qui sortent du monde commun (...) qui créent contre le goût ou les habitudes du plus grand nombre, soient des anormaux (...)<sup>222</sup>.

Le bébé de Rosemary sera le chef d'une secte. Regan dans *L'Exorciste* développe ses facultés créatrices dans la sculpture, le dessin. Sa curiosité la porte à explorer des lectures sur l'occultisme. Dans *L'Autre*, Niles décortique les tours de prestidigitacion pour les appliquer, il fabrique des armes en bois pour jouer au soldat, fait la lecture à sa mère. Enfin, dans le roman de Stephen King, Dany apprend à écrire à l'envers et à lire seul, tandis que, en arpentant les couloirs de l'hôtel sur son tricycle, il semble patrouiller.

Mais, dans tous ces récits, les enfants sont surtout des génies selon la première définition du terme car ils sont pourvus de dons surnaturels.

## **POUVOIRS SURNATURELS**

Les enfants représentés sont dotés d'un pouvoir. Cet élément fait partie intégrante du stade de la pensée magique ; pourtant ces enfants ont dépassé l'âge de ce stade pour la plupart. Pour éviter d'avoir à expliquer certains phénomènes, l'enfant adopte des explications du type : « C'est une fée qui a fait cela ». Il ne ment pas, car la frontière entre le réel et la fiction, entre le rêve et la réalité n'est pas encore définie chez lui. Cette période de la pensée égocentrique dure jusqu'à six ans. Or, certains adultes continuent à vivre avec cette pensée magique.

---

<sup>222</sup> Robert CLARKE, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies*, op.cit., p. 155.

Dans *Totem et tabou* (1912), Freud ne parle pas de pensée magique mais utilise les termes de « pensée animiste ». C'est ainsi qu'il se réfère aux peuples primitifs, et à la « toute-puissance des idées », expression reprise à son fameux patient, l'Homme aux rats<sup>223</sup>. En effet, dans cette névrose le sentiment de culpabilité est si intense qu'il provoque la croyance qu'il suffit de penser à une chose, bonne ou mauvaise, pour que cette chose arrive. Ces pensées sont la plupart du temps des vœux de mort ou des idées de catastrophes. Le mécanisme de défense à l'œuvre est ici le déplacement. Le sujet doit lutter contre des poussées pulsionnelles liées à des représentations sexuelles intolérables et frappées d'interdit par le Surmoi. Une séparation de la représentation et de son quantum d'affect va s'opérer, accompagnant le déplacement de cet affect sur une autre représentation anodine qui permettra de conjurer l'angoisse<sup>224</sup>.

Les enfants confrontés au surnaturel sont proches d'un primitivisme qui leur est naturel. C'est dans les racines archaïques qu'ils puisent leur connaissance. De quoi chacun d'eux se sent-il coupable ? Quelles sont leurs stratégies défensives ? S'agit-il d'une maladie mentale ?

Les pouvoirs des enfants semblent assez variés mais peuvent se regrouper autour d'un seul, celui d'avoir accès à un autre monde : celui de la mort, des démons ou plus simplement celui de la pensée des autres – qui peut être tout aussi effrayant que les deux précédents. C'est la manière de pénétrer dans cet au-delà qui est très ouverte. La présence des enfants suffit à faire apparaître les fantômes dans *Le Tour d'écrou*, tandis que dans le film c'est le jeu de cache-cache qui déclenche les apparitions. Les Enfants des *Coucous de Midwich* et du *Village des damnés* perçoivent les pensées négatives de leur entourage grâce à leurs yeux phosphorescents. Les objets et les meubles de la chambre de Regan se mettent à bouger, puis c'est son corps qu'elle utilise : elle lévite, inscrit des lettres sur son corps, tourne sa tête à

---

<sup>223</sup> Sigmund FREUD, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle, L'homme aux rats », in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1975, pp. 199 à 241. Ce cas présente de nombreuses similitudes avec le personnage de Niles.

<sup>224</sup> Par exemple certains rituels de lavage peuvent résulter du déplacement sur la saleté physique de la culpabilité liée à la masturbation.

cent-quatre-vingts degrés. Niles utilise le jeu que lui a appris sa grand-mère pour investir les objets et les êtres sur lesquels il se concentre, et vivre à leur place. Tandis que Regan est possédée par un autre, Niles possède l'autre. Danny cumule les pouvoirs grâce à son autre Moi, plus âgé, appelé Tony. Il pénètre dans l'esprit des autres et voit le monde des morts.

Ils ont tous un désir profond auquel ils ne peuvent accéder autrement que de la façon la plus économique pour eux, c'est-à-dire en développant un pouvoir. Ces désirs sont soit patents : le désir de Regan de voir revenir son père ; le non-désir de Danny de rester seul avec ses parents dans l'hôtel pendant six mois ; le désir de Niles de jouer avec son frère qui est mort ; soit latents : les enfants du *Tour d'écrou* ont subi deux fois le deuil de leurs parents ; Danny a peur que ses parents divorcent même s'il ne comprend pas le sens de ce mot ; Regan cherche à faire souffrir sa mère qu'elle rend responsable du départ de son père. Enfin, le désir du groupe des Enfants répond au désir latent et patent de grandir dans un monde dans lequel ils seront accueillis pour ce qu'ils sont et non pour ce que les parents désirent qu'ils soient.

Certains des enfants du corpus présentent des symptômes obsessionnels ou compulsifs<sup>225</sup>, en rapport direct avec le principe de plaisir, comme Niles, dans *L'Autre*, qui ne cesse de cacher, d'ouvrir et de fermer la boîte de Prince Albert. Ce comportement compulsif vient du fait qu'il n'ose pas regarder l'objet enveloppé de papier bleu, bien que ce soit lui qui l'y ait placé. D'une part, s'il a effacé le souvenir de cet objet, il s'agit d'un mécanisme de défense qui vise à atténuer sa souffrance et son sentiment de culpabilité ; il crée un interdit, et en même temps, se met en position de le transgresser. Comme la porte interdite de Barbe-Bleue, cet objet est à la fois source de crainte et de fascination. Certes, cet objet concerne la sexualité de façon symbolique. Il représente l'accouplement puisqu'il s'agit du doigt de son

---

<sup>225</sup> En psychanalyse, la pensée magique désigne un mode de fonctionnement psychique caractéristique de la névrose obsessionnelle. Il s'agit des croyances superstitieuses et des rituels conjuratoires qui s'imposent à l'obsédé et transforment sa vie en un véritable cérémonial. Classiquement on décrit les vérifications sans fin, le lavage des mains ou des objets, la place immuablement précise attribuée à chaque objet, l'annulation des actions et le doute permanent. Ces rituels incontournables peuvent prendre tant d'importance qu'ils vont occuper la totalité du temps du patient et devenir très invalidants pour lui. Ils constituent des manifestations de pensée magique en ce sens qu'ils possèdent une vertu protectrice contre le malheur. Si le patient venait à s'y dérober, il serait précipité face à l'insupportable, c'est-à-dire face à ses pulsions inconscientes contre lesquelles il lutte.

frère qu'il a sectionné parce qu'il portait la bague convoitée. Il ne s'agit ici que de faire le lien qu'avait opéré l'écrivain pour permettre de cerner l'aspect névrotique de son personnage, aspect qui ajoute au dévoilement progressif et à l'effet de surprise face à l'horreur de cette situation. La bague de Holland était un objet de fascination pour Niles ; la posséder, c'était s'approprier un héritage, mais également garder le souvenir le plus précieux de son frère, offert par leur père. S'il a été contraint de sectionner le doigt, c'est que la bague lui résistait. Niles est confronté à un conflit entre principe de plaisir et de réalité : le doigt fait obstacle, donc il est mutilé. L'origine de cet acte provient du principe de plaisir, c'est-à-dire du chemin le plus court pour obtenir satisfaction et réduire les tensions liées au désir, pour parvenir à la réalité, l'héritage familial, comme l'explique Freud :

**Principe de plaisir et réalité.** – Un des deux principes régissant, selon Freud, le fonctionnement mental ; l'ensemble de l'activité psychique a pour but d'éviter le déplaisir et de procurer le plaisir. En tant que le déplaisir est lié à l'augmentation des quantités d'excitation et le plaisir à leur réduction, le principe de plaisir est un principe économique<sup>226</sup>.

De plus, la présence du doigt bagué peut renvoyer à d'autres associations : l'alliance, celle du couple formé par les deux jumeaux ; le doigt qui montre est celui de la conscience et de la culpabilité, comme l'œil qui, d'après Hugo, poursuivait Caïn jusque dans la tombe ; il est aussi celui de la voûte de la chapelle Sixtine où Dieu et Adam se rejoignent – image utilisée par Roman Polanski dans la séquence du cauchemar dans *Rosemary's Baby* ; enfin, l'anneau magique des contes permet de passer du monde visible au monde invisible<sup>227</sup>.

C'est sur une temporalité brève que s'appuient le roman et le film *Shining*. L'aventure familiale, à l'hôtel Overlook, dure huit mois. Certes, on a des bribes de renseignements sur le passé du couple et la famille Torrance : la naissance de Danny, qui est apparu à sa mère sans

---

<sup>226</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967, p. 332.

<sup>227</sup> Comme dans *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, *op.cit.*



visage<sup>228</sup> ; les deux accidents survenus alors que Jack était ivre : il a fait tomber Danny bébé et, plusieurs années plus tard, il lui a brisé le bras, etc. Mais l'action proprement dite se déroule sur un laps de temps relativement court. Danny a cinq ans. Il se situe à la fin de la période de la pensée magique. Stephen King, et c'est un phénomène récurrent dans l'ensemble de son œuvre, cherche à rendre compréhensibles certaines peurs que chacun a pu rencontrer à un moment donné de son existence. Depuis son premier roman, *Carrie*<sup>229</sup>, il a tenté de changer la conception étriquée d'un monde fondé sur le rationalisme. A force de tout rationaliser, l'homme moderne oublie que les peurs archaïques sont des alertes symboliques, sans pour autant que cela soit considéré comme névrotique. Lorsque Danny a peur de passer près du vieil extincteur parce qu'il imagine qu'il s'agit d'un serpent et qu'il le voit s'animer et le poursuivre pour le tuer, le narrateur joue sur une double peur : une peur animiste qui permet aux objets de prendre vie et autonomie, et une peur ancestrale liée aux serpents. Cette peur fonctionne comme une alerte dans la mesure où elle met en garde l'enfant contre des dangers éventuels provenant de l'hôtel, de son père ou de la chambre interdite<sup>230</sup> qui se trouve au même étage que l'extincteur. Et, plus loin dans le récit, il est impossible de trancher sur la cause des blessures de strangulations subies par Danny puisque cela n'est jamais élucidé. Qu'est-ce qui est le plus improbable : que ce soit l'extincteur, que ce soit la morte-vivante de la chambre interdite, que ce soit son père, comme le pense Wendy ou qu'il se soit lui-même infligé ce traitement ? Sans élucidation, le lecteur ne peut qu'émettre des hypothèses, c'est-à-dire ouvrir son champ de vision, et c'est cela la qualité première du roman de Stephen King. Richard Shweder<sup>231</sup> écrit dans son chapitre intitulé « La pensée magique est-elle une illusion ? » :

---

<sup>228</sup> Son visage était voilé par le film placentaire.

<sup>229</sup> Stephen KING, *Carrie*, J'ai lu, n° 835, 1974.

<sup>230</sup> La chambre interdite représente symboliquement la chambre des parents et la scène originare.

<sup>231</sup> Richard. A. SCHWEDER, « Pensée magique et alimentation aujourd'hui », in *Les Cahiers de l'OCHA*, n° 5, Paris, 1996.

Le « penseur magique » attribuerait ainsi aux sensations et aux expériences personnelles, notamment aux émotions (dégoût, frayeur, par exemple), aux désirs (envie ou intentions hostiles) ou aux jugements moraux (culpabilité et honte), le pouvoir d'engendrer des conséquences naturelles de caractère physique ou biologique. Ainsi, le « penseur magique » est censé posséder un sens de la réalité « enchanté » ou « sur » -naturel, alors que la plupart des esprits modernes<sup>232</sup> sur ce sujet, de Tylor à Freud et de Frazer à Piaget, sont caractérisés par leur tendance à considérer la « pensée magique » comme un mode de pensée inférieur ou moins évolué et taxent souvent péjorativement les perceptions « sur » -naturelles de réalisme naïf, de fausse objectivité, ou encore de réification fantasmatique des significations et des états internes.

Le débat sur ce processus de la pensée magique est au cœur même de la compréhension du personnage d'enfant fantastique et même de tout personnage confronté au surnaturel dans les œuvres fantastiques. Mais tandis que les adultes débattent de la réalité ou de la non-réalité du surnaturel, l'enfant ne pose pas les mêmes questions. Il agit, il va de l'avant, contrairement aux adultes qui subissent les événements. En ce sens, il est un véritable héros, comme dans les contes, tandis que l'adulte dans le fantastique est un antihéros. Danny, sans la vision de l'extincteur menaçant, n'aurait pas été sur ses gardes pour affronter le combat auquel il s'est livré pour sauver sa vie. Cependant, cet instinct ne sauve pas toujours l'enfant fantastique.

Flora a sept ans. C'est surtout dans le film qu'elle est décrite en fonction de son âge. Dans le roman, pour la Gouvernante, elle est une menteuse, une dissimulatrice. Elle ne peut la voir qu'à travers le filtre de ses propres frayeurs. Tandis que dans le film de Clayton, la séquence de la première soirée de Miss Giddens à Bly met en scène la fillette qui prend son bain et qui crie à tue-tête que son frère va revenir. Cet état de joie éclaboussant n'est pas pris au sérieux par Miss Giddens et Mrs Grose ; pourtant, le lendemain, la Gouvernante reçoit une lettre du collègue de Miles concernant son renvoi définitif. Miles revient donc, Flora avait raison. Coïncidence, prémonition, télépathie ou réalisation de la « pensée magique » ? Là

---

<sup>232</sup> L'auteur entend ici « moderne » comme novateur par opposition à « postmoderne » d'une part, « pré moderne » de l'autre.

encore, ce mystère reste irrésolu. Flora cherche-t-elle à faire revenir Miss Jessel comme elle a été capable de faire revenir Miles ?

Les enfants de huit à onze ans développent la notion de territoire, d'intimité. Ils ont une personnalité polyvalente : le Moi familial, le Moi scolaire, le Moi des amis se diversifie tout en cohabitant harmonieusement ; l'enfant est capable de comprendre qu'il y a des situations différentes qui se répètent et il définit une attitude différente pour chacune de ces situations, en étant à même de passer immédiatement de l'une à l'autre.

Regan, Miles, Niles, et les Enfants sont dans cette période. Chacun d'eux a, en effet, sa chambre, et développe un espace d'intimité auquel n'ont pas accès les autres : le pigeonnier pour Miles, le kiosque à musique pour Flora, le bâtiment où logent de façon autonome les Enfants dans *Les Coucous de Midwich*, le sous-sol pour Regan, la cave aux pommes pour Niles. Seul l'enfant de cinq ans, Danny, n'a pas d'espace privé, tout l'hôtel lui sert de salle de jeu. Dans le cas de Miles, Niles et Holland, la période des vacances les coupe de la relation aux autres enfants de leur âge. Regan ne semble pas aller à l'école, elle a une préceptrice. Chacun d'eux est coupé du monde social et scolaire.

C'est aussi un âge où l'enfant a besoin de s'identifier à un modèle adulte. Miles s'identifie à Peter Quint. Quint disparu, il reste sans modèle. On pourrait croire que Niles, dans *L'Autre*, cherche à s'identifier à son frère, or, le statut de jumeau dépasse l'identification, devient osmose. L'identification au père n'est plus envisageable puisqu'il est mort. Regan s'identifie à sa mère, sa photo sur un magazine la place au rang de vedette, elle aussi, c'est-à-dire à un statut d'actrice, de personnage qui joue le rôle d'une autre. On comprend donc qu'ici aucun des enfants ne vit dans la norme. S'identifier à un disparu ou à une image, c'est s'identifier à une ombre. C'est entrer dans un état morbide de la conscience, et s'empêcher d'entrer dans la loi, la liberté, les valeurs morales et sociales. Niles devient un assassin, comme son frère Holland avant lui, ainsi que Regan. Leur responsabilité est relativisée par

l'aspect surnaturel mais elle est tout de même patente. Danny aussi est un parricide même s'il était en état de légitime défense. Miles tue des pigeons et dit des choses qui ont provoqué son renvoi du collège. Flora regarde avec plaisir un papillon se faire manger par une jolie araignée<sup>233</sup>. La cruauté, dira-t-on, est aussi l'apanage de l'enfance, tout comme l'a souligné James Matthew Barrie en conclusion de *Peter Pan* : « [...] et ainsi se suivront les générations tant que les enfants resteront gais, innocents et sans cœur<sup>234</sup> ». L'enfant est donc un personnage double, mi-ange mi-démon, et cet état n'est jamais aussi prononcé que chez un nouveau-né.

Parce qu'il n'a pas encore la parole, le nouveau-né n'exprime ses besoins que par des cris et des pleurs. Les pédopsychiatres pensent que l'enfant durant ses premières semaines n'a pas conscience de ce qui le sépare de l'autre ; il ne distingue pas le soi du non-soi, le dehors du dedans. Un sentiment de toute-puissance, d'autosatisfaction naît lorsque son désir est assouvi. L'enfant s'imagine qu'il crée ce qui le satisfait<sup>235</sup>. C'est parce que la satisfaction tarde qu'il prend conscience de l'immédiateté des réalités de son environnement. La figure maternelle que revendique la secte est rejetée par le bébé qui réclame sa vraie mère. Ce bébé, qui naît soumis à la volonté d'une secte, cesse de pleurer lorsque sa mère accepte de le bercer. Les deux personnages ne se rencontrent réellement que lorsqu'ils se sont acceptés l'un l'autre. Le bébé a vaincu les résistances réelles ou fantasmées de sa mère. Mais cela est tout à fait généralisable à chaque naissance.

Les enfants fantastiques se reconnaissent donc à leur chevelure rousse, dans les romans, et à leur banalité, dans les films. Ils sont précoces dans la mesure où ils s'interrogent sur la mort à une période qui ne correspond pas à ce questionnement métaphysique, et où ils

---

<sup>233</sup> D'un point de vue esthétique, l'araignée est injustement connoté. Marcel Béalu a prouvé dans sa nouvelle *L'Araignée d'eau*, Paris, Librairie des Lettres, 1948, à quel point un personnage peut-être épris de cette créature qu'il décrit avec sensualité.

<sup>234</sup> James Matthew BARRIE, *Peter Pan*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-junior », 1988, p. 240.

<sup>235</sup> Donald Woods WINNICOTT, « Le bébé crée la mère », in *Le Bébé et sa mère*, Paris, Payot, coll. « Sciences de l'homme », 1992.

trouvent dans la créativité artistique un support à leur angoisse. En cela, ils sont la projection de leurs créateurs. Ils ont subi des traumatismes qui les rend fragiles et de ce fait, ils développent un don, un sixième sens, lié au principe de plaisir pervers. Ils semblent normaux ; voire parfaits, mais sous ce masque de candeur se dévoile parfois une cruauté (que l'on trouve dans d'autres récits qui ne sont pas fantastiques, certes) qui s'avère justifiée par la présence du surnaturel. Nous allons voir comment le cinéma permet, par les jeux de lumière, ce passage de la candeur à la terreur.

## MASQUES FANTASTIQUES : DE LA CANDEUR A LA TERREUR



Le cri de Munch

Un soir, écrit Munch dans son *Journal*, je marchais suivant un chemin. D'un côté se trouvait la ville, et en dessous de moi le fjord. J'étais fatigué, malade, je me suis arrêté pour regarder vers le fjord, le soleil se couchait, les nuages étaient teints en rouge, comme du sang. J'ai senti passer un cri dans la nature; il m'a semblé que je pouvais entendre le cri. J'ai peint ce tableau, peint les nuages comme du véritable sang. Les couleurs hurlaient<sup>236</sup>.

Sur les traits du visage, le regard et l'expression de la bouche se lit la terreur. *Le Cri* de Munch en est un bel exemple, les traits plissés, les yeux écarquillés et, surtout, la bouche grande ouverte, d'où surgit l'angoisse dans un cri sans son. Exprimer la terreur est somme toute facile, tout autant qu'exprimer la candeur, qui est radicalement l'inverse : les traits lisses, les yeux sereins et la bouche close ou souriante ; le tout laissant apparaître une luminosité qui semble provenir de l'intérieur. D'un côté, la terreur se teinte d'ombre et, à l'autre extrémité, la candeur fait surgir la lumière.

### L'ART DU PORTRAIT : GROS PLAN SUR UN VISAGE

« Si l'oiseau chante, le portrait est réussi. »

Le mot « masque » vient du bas latin « masca » ; il signifie « sorcière, masque », il contient donc l'idée du surnaturel, de la laideur ou de la peur dans son origine. Il a d'abord été utilisé au théâtre ; dans la tragédie antique le masque est objet de dissimulation mais aussi objet d'amplification de la voix ; dans les cérémonies des tribus primitives comme pour carnaval, il permet aux hommes de conjurer les esprits, de braver la mort. Plus couramment, il désigne à la fois l'objet (objet rigide couvrant le visage humain et représentant lui-même une

---

<sup>236</sup> « Le cri », 1893, huile sur toile, Musée Munch, Oslo.

face, objet souple ou rigide dissimulant une partie du visage), la personne qui le porte (personne qui porte un masque, dehors trompeur) mais aussi, tout simplement, le portrait, dans ce qu'Aristote nomme la « cause » matérielle (aspect, modelé du visage, air, expression). Le masque détache donc le visage du reste du corps, comme le gros plan au cinéma. Ensuite, le mot s'est étendu à tout ce qui matériellement sert de cache, mais le cinéma évite ce terme pour parler des caches ; sans doute ce terme est-il trop ouvert ou trop lié au théâtre.

Comme dans le poème de Jacques Prévert, *Pour faire le portrait d'un oiseau*<sup>237</sup>, le portrait cinématographique est une affaire d'addition (la préparation du plan, sa durée, la lumière) mais aussi de hasard, et donne un résultat qui dépasse les intentions premières. Tout d'abord le cinéaste choisit le cadre devant lequel va se placer le sujet. L'arrière-plan peut être une toile de fond, avec tout ce que cela comporte d'artificiel, mais de cela aussi dépend le portrait. L'arrière-plan se lie donc avec le sujet, constitue avec lui le portrait. Un arrière-plan en extérieur ou en intérieur, sombre ou clair, vide ou chargé donnera au sujet un aspect ou un sentiment particuliers comme la solitude ou l'écrasement. Paradoxalement, cela pourra être renforcé indifféremment par un plan en plongée ou en contre-plongée, léger ou outré. La durée du plan fixe ou mouvant sera déterminant lui aussi. Dans le fantastique, les gros plans peuvent durer plus qu'il n'est nécessaire dans un autre genre. Un visage dans un cadre est déjà en lui-même une source d'inquiétude ; en effet, cette situation, être ainsi fixé par l'objectif, dévisagé en quelque sorte, n'est pas facile pour un acteur. L'insistance du regard de la caméra (qui deviendra celui du spectateur) le place dans une situation inconfortable. Ainsi le regard s'oblige parfois à fuir cet inconfort vers un hors-champ qui ne se trouve qu'à l'intérieur du sujet.

---

<sup>237</sup> Jacques PREVERT, *Paroles*, [1949], Collection Le Point du Jour, Gallimard – poésie.

## *La lumière et l'ombre*

La luminosité de la peau demeure une caractéristique non négligeable ; les visages des enfants, par exemple, permettent d'obtenir par la luminosité naturelle de leur peau, des clichés dont la qualité confère une aura angélique. Leur grain de peau plus resserré accroche davantage la lumière, ce qui donne l'impression que la lumière émane de leur visage, comme des êtres de lumière. Lorsque le film est en noir et blanc, la déclinaison des camaïeux de gris rivalise avec la lumière éclatante due à la surexposition, et est amplifiée par le fait qu'un visage d'enfant présente beaucoup moins de reliefs que celui d'un adulte. D'un point de vue purement technique, pour obtenir ce résultat, le photographe utilise des éclairages dont la température de couleur est très proche de la lumière du jour et avec l'adjonction de quelques filtres il peut varier cette lumière pour l'adoucir ou la rendre plus éclatante ; tant et si bien qu'en dirigeant et en faisant coïncider convenablement plusieurs sources de lumière, il peut obtenir cet effet.

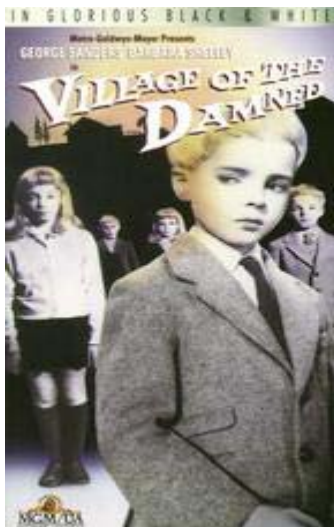
En peinture, le terme « lumière » désigne les parties éclairées d'un tableau, les touches de lumière peuvent soit gommer, soit mettre l'ombre en lumière. Autrement dit la lumière peut donc servir de masque ou de révélateur. Ensuite la position des acteurs permet d'exploiter l'environnement « lumineux ». En accentuant la luminosité sur une seule partie du visage, l'autre reste dans l'ombre. Ce procédé provoque plusieurs effets ; il donne l'impression d'une connotation négative, accentuant la dichotomie bien /mal de leur personnalité. Mais, il semble que l'effet recherché dépasse le simple manichéisme car il contribue esthétiquement à déformer, à la manière d'un Picasso, le sujet représenté. Ce que l'on voit à l'image, c'est un relief et un creux exagérés. Tout comme pour un masque. Une partie bombée, l'autre creusée. Mais ce masque montre deux points de vue différents, le dessus et le dessous, en même temps, comme chez Picasso. Ainsi, l'ombre, le creux, éclaire aux yeux du spectateur l'empreinte de la mort sur l'enfant. Cela change radicalement la



perception que l'on a de l'angélisme de l'enfant. De candide, au sens étymologique de « blanc », mais aussi au sens courant, sans relief, inexistant, il devient par contraste et antonymie « noirceur », ombre. Ce procédé ajoute au portrait préconçu de l'enfant sa part d'ambiguïté. De la candeur il inspire la terreur. Le visage-masque des enfants divise leur personnalité non en bien et mal, mais en vie et mort. Nous ne sommes pas dans la représentation d'une pulsion scopique inhérente à une généralité mais spécifique aux enfants du fantastique.

Le masque ; je masque ;  
je le masque ;  
masquage / masque âge

***Le Village des damnés, adapté deux fois, par Wolf Rilla (1960), et John Carpenter (1995)***



Affiche du film de Wolf Rilla (1960)



Affiche du film de John Carpenter (1995)

Les deux photographies ci-dessus montrent un traitement en noir et blanc pour la première version et un traitement couleur pour le *remake*. Or, ce sont des variations de gris qui apparaissent dans les deux. La première version joue sur des contrastes plus marqués, les yeux et les sourcils sont nettement noirs, les visages blancs, renforçant le manichéisme des Enfants. La seconde fait ressortir le lumineux des cheveux pour pallier la carnation rose des visages. Les yeux sont gris. Dans les deux, la froideur domine. La disposition des enfants sur les photographies importe. Wolf Rilla met en avant-plan David, la petite fille est en retrait. John Carpenter met en léger avant-plan la fillette, mais le couple d'enfants est mis en relief. La mise au premier plan confère aux personnages le rôle de chef des Enfants qui se constate

dans la diégèse. L'aspect uniforme est le point commun entre ces deux affiches. Tous les enfants regardent fixement l'objectif, sauf un, sur l'affiche du film de Wolf Rilla, David, qui regarde en biais. Cela affirme sa différence, sa supériorité et lui confère une aura surnaturelle.

### ***The Other* de Mulligan**



portraits inquiétés par le hors-champ

Entre ces deux photogrammes, la différence de l'expression est subtile, pourtant l'enfant passe de la curiosité à la peur.

L'angle de la caméra n'a pas changé, c'est l'acteur qui a bougé. Il passe sa tête par la porte jusqu'à ce que ses deux yeux soient dans le plan. L'éclairage est situé en haut et à droite, légèrement en dessous de ses yeux, puisqu'on y aperçoit la réflexion du projecteur. L'effet de masque provient de l'ombre de la porte qui se projette sur le profil gauche du sujet et de l'absence de profondeur de champ. Le visage semble surgit du néant.

La sueur sur le bord de l'œil et sur l'aile du nez accentue normalement la lumière sur ces zones, mais celle qui se trouve de l'autre côté, sur la commissure des lèvres et sous le nez, provient sans doute d'une autre source d'éclairage située à l'extrême gauche de la porte. Cela permet de ne pas plonger totalement le profil dans le noir. L'ombre sur le visage dessine ainsi un triangle. Plus l'enfant se dégage de la porte, plus l'ombre s'allonge sur le profil gauche. Autrement dit, plus l'enfant a accès à la vérité de ce qui se trouve derrière la porte, en hors-champ, plus il a peur. L'acteur n'a pas besoin d'accentuer son jeu, il reste tel quel, c'est la lumière qui se charge de transformer son expression. L'éclat des deux projecteurs dans ses yeux peut en outre suggérer le dédoublement de la personnalité de l'enfant.



Visage de cire

La candeur, dans les deux photos précédentes, est suggérée par une lumière bleutée, dans les tons sépia, le photographe obtient un effet masque à l'aspect cireux.



Prison

Sur ce photogramme, le regard de l'enfant semble dirigé vers un hors-champ qui se trouve plus haut que lui. Or, dans le champ contre champ avec un camion qui amène des chiens, ses yeux devraient être dirigés vers le bas. Ce faux-raccord accentue la frayeur de l'enfant afin de suggérer qu'elle provient donc d'une autre source. Et c'est l'arrière-plan qui peut en donner la clé.

Dans les quelques photogrammes qui précèdent, l'acteur vient de la gauche et se place de lui-même au centre de ce fond. Les motifs écossais de la robe de chambre sont identiques aux deux lignes parallèles coupées que présentent les montants de la fenêtre et leurs ombres. Il s'agit d'une mise en abyme. L'enfant se trouve prisonnier du tissu complexe des histoires qu'il se raconte. Tissu dont il ne distingue plus s'il est à l'intérieur (robe de chambre) ou à l'extérieur (montants de la fenêtre). Sa tête semble enserrée dans un cadre, comme dans un étau, et les cadres vides qui l'entourent marquent sa solitude. Son corps paraît dissocié par le col de sa robe de chambre dont les rayures contrastent avec les rondeurs de son visage, de ses yeux et de sa bouche. Les formes courbes et les lignes droites s'affrontent ici, tout comme les forces qui habitent les caractères différents des jumeaux, Niles et Holland.

La double ligne horizontale est une illusion, puisque c'est l'ombre projetée qui fait le double. Ces deux lignes, l'une matérielle, l'autre irréaliste, sont rendues parallèles grâce à la lumière et au plan en contre-plongée. Le réalisateur essaie de dire ici combien le cinéma peut

rendre visible l'invisible. Métaphoriquement ces deux lignes représentent Niles, le réel, et Holland, le fantôme, l'ombre qui n'existe que par la présence de Niles.

### ***Les Innocents* de Jack Clayton**



La lumière vient de la gauche, les deux personnages sont présentés de face. Ils se trouvent dans une serre dans laquelle les plantes offrent la possibilité de multiplier les ombres sur les visages.



On voit Miles se rapprocher de l'objectif et une partie de son visage disparaît sur le bord gauche, accentuant ainsi l'ombre sur son profil droit.

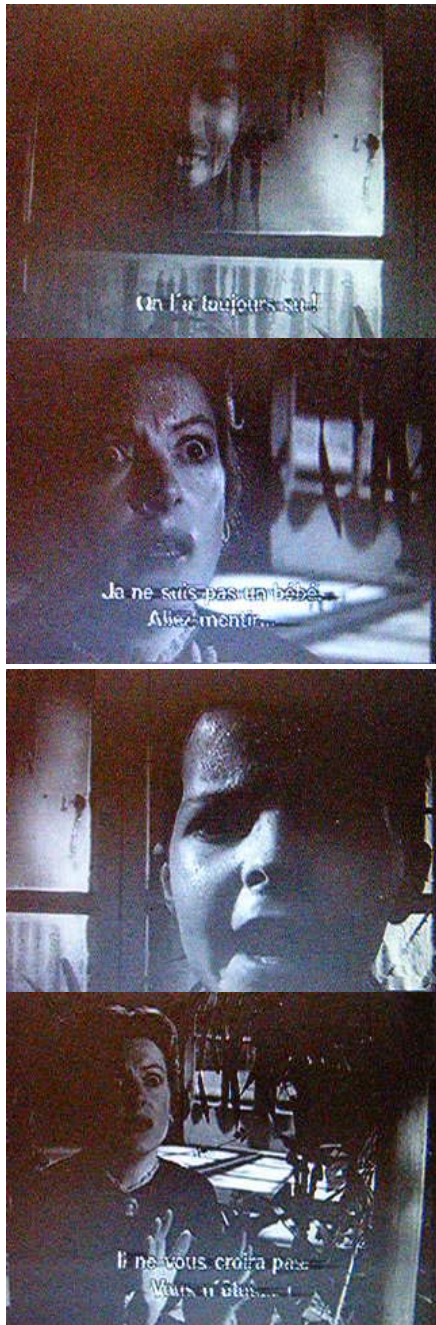


Le visage de l'enfant disparaît presque entièrement dans l'ombre. Celui de la gouvernante est barré par une ombre horizontale qui lui cache le nez. Le dessous de sa paupière semble souligné, et un effet de masque est visible.



Ici, ce sont les yeux qui sont masqués par l'ombre de la plante, comme si la gouvernante portait un loup.

Miles et Miss Giddens dans la serre



Quint, Miles et Miss Giddens

Le fantôme est souriant. Seul son visage apparaît dans l'encadrement de la fenêtre. La buée sur la vitre laisse couler des filets d'eau sous le portrait, qui semble ainsi fluide.

La terreur mêlée à la surprise de Miss Giddens se lit dans les yeux écarquillés, les plis verticaux sur le front et la bouche ouverte. Le regard est dirigé vers le haut, car la jeune femme se trouve à genou.

La légère contre-plongée accentue les ombres, son visage semble suspendu comme celui du fantôme. Elle le regarde derrière ou à travers Miles. La profondeur de champ, exclusivement située sur la droite, divise l'image et cantonne le portrait sur le bord droit. La source de lumière est projetée derrière le sujet, cette lumière indirecte donne à l'ensemble une impression d'irréalité ou de cauchemar car elle déforme les ombres des lignes verticales et horizontales.

Miles est ici en très gros plan. La colère passe par l'obscurcissement des yeux. Le côté droit est traversé par une ombre plus accentuée, en demi-cercle, qui pourrait faire penser à une frange.

Le plan moyen est ici obtenu par un grand angle qui rend très net l'arrière-plan. Les feuillages et leurs ombres semblent déchiqueter l'espace.

## *Rosemary's Baby* de Roman Polanski



Visage de cire de Rosemary

Rosemary a cessé de prendre ses cachets, pour elle, son bébé est encore vivant. Elle se lève, décidée à le reprendre à la secte. Son mari entre alors qu'elle prend un immense couteau dans la cuisine. Elle se réfugie dans la chambre d'enfant et regarde les faits et gestes de Guy, par la porte entrouverte. La lumière bleue qui baigne sur toute cette séquence laisse peser un doute sur sa réalité.

Ce photogramme m'a toujours intriguée, car ce n'est plus la candeur mais la terreur qui est inspirée par le sujet. Terrifiée pendant une bonne partie du film, Rosemary devient terrifiante. Sa détermination à tuer tout ce qui fera barrage entre son bébé et elle la fait basculer du côté de la folie. Rosemary ressemble à une poupée de cire. Polanski s'est-il souvenu d'*Au cœur de la nuit*<sup>238</sup>, film dans lequel Michael Redgrave, ventriloque, laisse sa marionnette, sa copie, prendre les rênes de sa vie ?

---

<sup>238</sup> Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, *Dead of Night*, GB, 1945.





Robert Redgrave et sa marionnette dans *Dead of Night*

L'aspect inquiétant de la marionnette provient de la texture même de l'objet. Autant la peau de l'acteur (Robert Redgrave<sup>239</sup>) abondamment poudrée donne un aspect mat, accroche la lumière sans réverbération, autant celle de la marionnette est polie, brillante, luisante et renvoie la lumière. C'est le même procédé qui est utilisé pour photographier Rosemary. La peau luisante et la lumière bleutée renforcent le bombé du front comme le bombé des pommettes de la marionnette. Le visage de Rosemary semble sculpté.

Le cinéma permet d'obtenir trois types de portraits : des portraits tels qu'on les obtient dans la photographie, que le plan soit gros ou moyen, des portraits mouvants où les gestes deviennent langage et des portraits psychologiques dont le contenu se dessine par les dialogues.

Le portrait d'enfant, dans les trois domaines cités, dépasse le cliché de la candeur dans le cinéma fantastique, il devient source de terreur. Il serait donc faux de croire que seule l'ombre sert de masque.

## VISAGE LUMIERE ET VISAGE FANTOME

---

<sup>239</sup> Robert Redgrave incarne l'oncle dans *Les Innocents*.

Dans *Les Innocents* de Jack Clayton, dès la première séquence, les visages sont éclairés de façon singulière. Le réalisateur utilise abondamment les gros plans et les plans rapprochés épaules en inondant les visages de lumière. Lorsque les personnages déambulent dans le manoir, ils traversent des halos lumineux qui ne viennent éclairer que leurs visages, rendus très brillants. L'éclairage choisi a tendance à écraser les personnages, il est en biais, sous forme de rayon ou en douche. Le paradoxe, c'est que pendant la nuit les visages sont également brillants et lumineux, sans que cela soit justifiable par la lumière du soleil. Les sources lumineuses visibles sont généralement faibles voire inexistantes, on remarque la présence de nombreux chandeliers éteints. La lumière, par son orientation, semble venir de l'extérieur comme si un rayon de lune poursuivait en permanence les visages, pour les extraire de leur environnement rendu à l'obscurité. Cette lumière nocturne, nouveau paradoxe, n'éclaire qu'en créant l'ombre. La clarté lunaire, celle des ombres et de la blancheur, anime les nuits des *Innocents*, et pèse sur les personnages, notamment dans les séquences durant lesquelles les fantômes apparaissent. Le visage extrait de l'ombre, souligné par un halo de lumière qui modifie l'expressivité, tend vers l'inhumain et l'abstrait. La force de cet éclairage atténue le passage de la nuit au jour, niant ainsi l'importance de cette transition puisque les fantômes apparaissent aussi bien la nuit que le jour. En altérant l'obscurité naturelle de la nuit, Clayton crée une distorsion temporelle. La clarté manifeste l'étrange et devient plus inquiétante que l'obscurité. Le mal vient de ces creux dans le plan où les visages semblent happés par l'immatérialité de la lumière tandis que les fantômes approchent. Le lien entre cet effet et les fantômes se confirme dans la séquence pendant laquelle Flora et Miss Giddens sont à l'extérieur, sous le kiosque et l'orage. Il est utilisé avec la même irrationalité, à des moments très précis. Alors que l'orage gronde, le visage de Miss Giddens est fortement éclairé à deux reprises. Le visage de Miss Giddens devient un miroir dans lequel se reflète le monde des morts. Chaque apparition est, en effet, précédée d'un gros plan sur son visage dont

l'expression signale ce qui se passe en hors-champ. Le film exprime ainsi ce que Deleuze relevait : « (...) le gros plan fait du visage un fantôme, et le livre aux fantômes<sup>240</sup>». Le gros plan sépare le visage du reste du plan – vers un autre univers.

Les seuls visages qui échappent à cette dimension sont ceux des fantômes, éclairés modérément. Le visage de Quint derrière la fenêtre, en approchant, obscurcit celui de Miss Giddens comme si son ombre, c'est-à-dire lui-même, l'installait sur elle. Lorsqu'il s'éloigne la lumière revient progressivement sur Miss Giddens et son visage prend un aspect surnaturel et inquiétant. Le combat n'oppose pas seulement les ténèbres contre la lumière, le mal contre le bien. La clarté propage quelque chose d'indéfini qui pèse sur les vivants, en modifiant ce qui les entoure. Leurs visages lumineux manifestent l'obscurité, comme s'ils basculaient eux aussi dans l'envers du décor, pour devenir fantômes.

Les repères qui jalonnent l'entrée du personnage d'enfant dans le fantastique sont posés. L'enfant fantastique est un personnage ambigu et complexe par son apparence. Mais quelle place tient-il au juste, quels rapports nouveaux établit-il entre le Merveilleux et le fantastique, que change-t-il face aux thèmes de la folie et de la mort ? Autrement dit, où se situe l'intérêt de ce nouveau personnage dans le fantastique ?

---

<sup>240</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : L'image Mouvement*, Paris, Minuit, p. 141.

# **UNE POETIQUE DE L'ENFANCE FANTASTIQUE**

## LA PLACE DES ENFANTS DANS LE TEXTE

Existe-t-il des constantes stylistiques caractérisant les personnages d'enfants, selon qu'ils tiennent la place d'objet ou de sujet, qu'ils soient explicitement ou implicitement présents dans les phrases, qu'ils s'inscrivent dans la pensée d'un personnage, dans un dialogue ou dans le récit du narrateur ? Une analyse de la place du personnage dans la micro-structure que représente la phrase peut apporter un point de vue en contradiction avec la macro-structure que représente la trame du récit. C'est ce que nous essaierons de déterminer par l'analyse des titres, des *incipits* et des génériques et, par la confrontation des schémas narratifs des romans et des films ; enfin, nous chercherons quels rapports les enfants entretiennent avec la temporalité de l'œuvre.

## ANALYSE DES TITRES

Le titre d'un roman fait partie de son texte (...) et possède, en conséquence, une puissance considérable pour retenir et conditionner l'attention du lecteur<sup>241</sup>.

Les titres des films et des romans sont des indices, selon la présence ou l'absence des enfants, de leur qualité de sujet ou d'objet. *Shining* est un titre qui met en valeur la qualité particulière de l'enfant<sup>242</sup>, *L'Autre* et *L'Exorciste* mettent en scène les opposants. *The Turn of the Screw* de James désigne une action, que l'auteur s'amuse à reprendre dans son texte à deux reprises. La première fois pour en donner le sens de façon explicite :

Si l'implication d'un enfant donne *un tour d'écrou* supplémentaire, que diriez-vous de celle de *deux* enfants... ?

---

<sup>241</sup> David LODGE, *L'Art de la fiction*, Paris, Payot et Rivages, 1996, p. 254.

<sup>242</sup> Tout comme le titre *The Sixth Sense (Le Sixième sens)*, de Night Shyamalan, dont on remarque la synonymie.

*If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to two children?*<sup>243</sup>

La seconde fois, vers la fin du roman, pour en donner le sens implicite :

Je ne pouvais continuer qu'en faisant confiance à la « nature », en considérant que ma monstrueuse épreuve (...) exigeait seulement, après tout, pour y faire front, de donner un tour d'écrou supplémentaire aux vertus humaines.

*I could only get on all by taking «nature» (...) by treating my monstrous ordeal (...) demanding after all, for a fair front, only another turn of the screw of ordinary human virtue.*<sup>244</sup>

La narratrice justifie son acharnement sur les enfants ; en français, serrer la vis à un enfant, c'est faire preuve de sévérité. Ce qui est remarquable, c'est que dans les deux citations, le terme « tour d'écrou » est accompagné du terme « supplémentaire » et de l'article indéfini (« another ») ; le titre utilise donc l'article défini pour désigner ce tour d'écrou supplémentaire qui désigne à la fois l'enfant, l'effroi, le (mauvais) tour et les vertus. Cette action se transforme en une qualité ambiguë dans *Les Innocents* de Clayton. Bien qu'il soit emprunté à la pièce de théâtre de William Archibald, Clayton donne la clé de ce titre dans la séquence de la première rencontre entre Miss Giddens et Flora. La fillette, avant de lui présenter sa tortue, lui demande si elle a peur des reptiles. La présence du « reptile »<sup>245</sup> prouve que si l'on est dans l'Eden, c'est après la chute d'Adam et Eve<sup>246</sup>. La question de Flora : « Are you afraid of reptiles ? » peut être traduite par : « Avez-vous peur de vous faire corrompre ? », cela correspond au sujet du film, dont le titre a la portée d'une antiphrase : « Les Innocents ».

Enfin, si *Les Coucous de Midwich* repose sur une métaphore en utilisant un génitif mettant en valeur le terme « Cuckoos » en le rejetant en fin de titre, celui de l'adaptation, *Le Village des damnés*, pose une ambiguïté sur l'identité des damnés. S'agit-il des enfants ou des

---

<sup>243</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, op.cit., pp.30 et 31.

<sup>244</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, op. cit. pp. 258 et 259.

<sup>245</sup> Certes, le terme générique est fort puisque l'animal en question n'est qu'une tortue.

<sup>246</sup> Figures symboliquement représentées par Jessel et Quint.

villageois ? Le titre doit être examiné avec attention ; il est composé d'un nom et d'un complément du nom : « un village » ou « le village » – l'absence d'article en anglais permet les deux suppositions – désigne Midwich ; l'imprécision permet de laisser planer une ambiguïté : ce village est-il particulier ou s'agit-il d'un village parmi les autres à recevoir les Enfants ? Le terme « damnés » est substitué à celui de « coucous » et le pluriel indique qu'il peut s'agir des Enfants, des habitants de Midwich ou des deux à la fois. Le verbe « damnare » en latin classique signifie « condamner », il n'a pris son sens de « condamner aux flammes de l'enfer » que plus tardivement avec le christianisme mais son sens s'étend aussi au domaine laïc.<sup>247</sup> Ce terme excessif, surtout concernant des villageois débonnaires – le narrateur insiste sur le fait qu'il ne se passe jamais rien à Midwich – ou des enfants, est capable de faire frissonner encore aujourd'hui. L'aura négative de ce mot provient sans doute de la connotation d'injustice qu'il véhicule. L'enfer n'est pas un lieu agréable et on sait qu'il peut exister sur terre.<sup>248</sup>

La punition qui touche les villageois – de très jeunes filles tombent enceintes, des femmes célibataires, des femmes mariées aussi alors que leur mari était parti depuis un an – est aussi disproportionnée que le mot du titre. Qu'ont-ils fait pour mériter cela ? Les conséquences de cet événement – tentatives de suicide, disputes, séparations – contribuent à donner une atmosphère de violence et à faire progresser l'effet dramatique. Mais cet enfer s'arrête pour eux au moment où les Enfants disparaissent.

La passation de la damnation des villageois aux Enfants se fait par touches successives et atteint son point culminant, comme dans le roman, au moment de l'accident de voiture. La

---

<sup>248</sup> « L'heure vient où tous ceux qui sont dans les tombeaux entendront Sa voix, et ils sortiront : ceux qui auront fait le bien, pour une résurrection de vie ; ceux qui auront mal agi, pour une résurrection de jugement. » Jean 5, 28-29.

Dans le même esprit, le chant *L'Internationale* commence ainsi : « Debout ! les damnés de la terre ! Debout ! les forçats de la faim ! La raison tonne en son cratère, C'est l'éruption de la fin. Du passé faisons table rase, Foule esclave, debout ! debout ! Le monde va changer de base, Nous ne sommes rien, soyons tout ! refrain : C'est la lutte finale Groupons-nous, et demain, L'Internationale Sera le genre humain. ». Du compositeur Pottier, membre de la Commune, 1887.

présence des Enfants est à elle seule le miroir de la punition. Leurs pouvoirs se développent au rythme de leur obligation de survivre dans un monde hostile. Leur extermination, contrairement au roman, n'est pas définitive. Et la dernière image du film, montre la maison en feu, le brasier devenu bûcher, et les yeux fluorescents des Enfants s'échappent de cet enfer.

L'enfant n'est évoqué clairement que dans *Rosemary'sBaby* alors qu'il n'est présenté qu'à la fin du récit, et dans *Les Innocents*. Les titres de ce corpus ne placent donc pas l'enfant au premier plan, et l'on pourrait s'étonner de cette absence, si l'enfant n'était pas malgré tout implicitement impliqués, par son lieu de naissance (Midwich/Village), son imbrication dans une autre histoire (*L'Exorciste*) ou sa relation au surnaturel (*Shining*, *L'Autre*, *Le Tour d'écrou*).

## INCIPIIT DES ROMANS

De quelque manière qu'on le définisse, le début d'un roman est un seuil qui sépare le monde réel dans lequel nous vivons du monde que le romancier a imaginé. Le début d'un roman doit, par conséquent, nous « attirer » de l'autre côté de ce seuil<sup>249</sup>.

Tout autant que les titres, les premières lignes d'un roman et le générique d'un film orientent vers une lecture particulière de la place accordée à l'enfant. Ce lieu privilégié de l'écriture, celui auquel l'auteur concède un soin particulier, renseigne sur le véritable sujet du roman. L'incipit d'un roman fantastique est, en règle générale, construit de façon à donner d'emblée des pistes au lecteur.

Le récit de Henry James débute ainsi :

---

<sup>249</sup> David LODGE, *L'Art de la fiction*, op.cit., p. 16.



L'histoire nous avait tenus, autour du feu, suffisamment en haleine, mais à part la remarque évidente qu'elle était macabre, comme devait essentiellement l'être un étrange récit fait dans une vieille maison la veille de Noël, je ne me souviens d'aucun autre commentaire avant que quelqu'un ne déclarât que c'était le seul cas qu'il connût où une épreuve de ce genre eût été infligée à un enfant<sup>250</sup>.

*The story had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except the obvious remark that it was gruesome, as on Christmas Eve in an old house a strange tale should essentially be, I remember no comment uttered till somebody happened to note it as the only case he had met in which such a visitation had fallen on a child.*

Dans cet *incipit*, deux mots encadrent la première, longue phrase de soixante mots : « L'histoire » (« *the story* ») et « enfant » (« *child* »). Le mot médian, au cœur de la phrase est le mot « conte » (« *tale* »). Le cadre spatio-temporel de la fiction vient orner le reste de la phrase. Le rejet du mot « *child* » en fin de phrase le met bien entendu en valeur, à la façon d'un élément de surprise, mais s'il est le sujet de l'histoire, il en est l'objet indirect, grammaticalement. Ainsi, bien que protagoniste, l'enfant n'est qu'un moyen ; sa place dans la phrase ressemble à la tournure passive. Cela indique qu'une importance particulière sera donnée à ceux qui entourent l'enfant puisque c'est par eux que le terme « étrange » (« *strange* ») peut être attribué à l'histoire. De même, la tournure de « L'histoire nous avait tenus (...) en haleine » (« *The story had held us (...) breathless* ») est une fausse tournure active car derrière elle s'évacue la présence du conteur. La litote « *visitation* » a plusieurs sens ; tout d'abord celui « d'inspection », puis celui de « visite », et enfin celui de « punition du Ciel ». Ce terme peut à la fois désigner la Gouvernante et les fantômes, même si l'histoire qui suit n'est pas tout à fait la même que celle du récit principal ; on ne peut s'empêcher de voir dans l'*incipit* un tremplin à celui-ci. L'autre point commun avec le récit principal est l'expression « une vieille maison » (« *an old house* »). Dans cette première phase

---

<sup>250</sup>Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 30.

tout est dit et non dit, nuances ; les pronoms « *us* » et « *somebody* », ainsi que le terme générique « *child* » renforcent l'aspect anonyme des participants. D'ailleurs, celle qui racontera l'histoire ne sera jamais nommée. Enfin, on notera en dernier lieu que cet *incipit* se situe dans une temporalité emblématique de l'Enfant : la veillée de Noël.

Dans l'*incipit* des *Coucous de Midwich*, la référence à l'enfant est, elle aussi, indirecte.

L'un des accidents le plus heureux dans la vie de ma femme a été d'épouser un homme né un 26 septembre.

*One of the luckiest accidents in my wife's life is that she happened to marry a man who was born on the 26<sup>th</sup> of September*<sup>251</sup>.

Le narrateur dit être un homme qui est né, qui a donc été un enfant, mais il le dit de façon indirecte en faisant de sa femme le sujet de la phrase. Cette double strate fait entrer dans les profondeurs du récit qui s'ouvre sur les termes oxymores : « l'un des accidents le plus heureux » (« *luckiest accidents* »). La conception des enfants de Midwich, le jour de l'anniversaire du narrateur, et l'absence de ce dernier et de sa femme, ce jour-là, à Midwich, font que cet accident – la naissance du narrateur et la paralysie de Midwich – est heureux, dans la mesure où la femme du narrateur échappe à l'insémination collective que subissent les femmes restées à Midwich. Il rappelle aussi que la présence de l'humanité, dans le fond, est due à un heureux accident, c'est-à-dire à un concours de circonstances, à un chaos organisé. Il fait aussi référence au fait que toute naissance n'est pas un accident heureux comme le prouvera la suite du récit.

Dans *Rosemary's Baby*, c'est la recherche d'un appartement qui constitue le prologue du roman. Le couple est mis en avant ; leurs prénoms respectifs sont suivis de leur nom de famille qui indique qu'ils sont mariés. Acquérir un logement plus grand signifie que le couple

---

<sup>251</sup> The Midwich Cuckoos, *op.cit.*, p. 9.

souhaite avoir un enfant, un bébé comme le précise le titre. La connivence est accentuée par la signature des deux protagonistes. La location dans la Première Avenue permet de comprendre qu'il s'agit d'un jeune couple dont les moyens financiers sont modestes. L'élément perturbateur arrive dès ce début sous la forme d'une opportunité nouvelle : un appartement dans un quartier chic de New York. Le couple choisira un logement de quatre pièces plutôt qu'un de cinq pièces, ce qui indique implicitement qu'il n'y aura pas de place pour plus d'un enfant.

Rosemary et Guy Woodhouse venaient de signer un bail de location pour un appartement de cinq pièces dans un immeuble tout neuf et tout blanc de la Première avenue, quand une certaine Mrs Cortez leur téléphona pour leur annoncer qu'un quatre-pièces se trouvait libre au Bramford.

*Rosemary and Guy Woodhouse had signed a lease on a five-room apartment in a geometric white house on First Avenue when they received word, from a woman named Mrs Cortez, that a four-room apartment in the Bramford had become available<sup>252</sup>.*

Dans *L'Exorciste*, l'*incipit* met l'accent sur le personnage de Merrin, le jésuite exorciste ; la chaleur, la lumière prédominent puisque le prologue indique que l'action se situe en Irak du Nord. Rien sur l'enfant n'est précisé. Regan n'est là qu'en tant qu'objet implicite de cette prémonition.

Le soleil flamboyant faisait perler des gouttelettes de sueur sur le front de l'homme, mais il serrait pourtant son verre de thé chaud et sucré entre ses mains comme s'il voulait les réchauffer. Il ne parvenait pas à chasser le pressentiment qui lui collait au dos comme des feuilles mouillées et froides.

*The blaze of sun wrung pops sweat from the old man's brow, yet he cupped his hands around the glass of hot sweet tea as if to warm them. He could not shake the premonition. It clung to his back like chill wet leaves<sup>253</sup>.*

---

<sup>252</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>253</sup> William P. BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 3.

Dans l'*incipit* de *L'Autre*, deux questions s'adressent directement au lecteur, comme si le narrateur le prenait à témoin afin d'estimer l'âge d'une infirmière de l'asile d'aliénés :

Quel âge au juste pensez-vous que peut avoir Mlle Degroot ? Soixante ans pour le moins, vous ne croyez pas ? Elle est dans les parages depuis aussi longtemps que je peux me souvenir, un bon bout de temps, si vous faites le calcul, et je sais qu'elle était là bien avant.

*How old do you think Miss Degroot really is? sixty, if she's a day, wouldn't you say ? She's been around here as long as I can remember – quite a stretch, if you calculate it – and I know she goes back a good many years before that*<sup>254</sup>.

Le personnage-narrateur est l'un des deux enfants devenu adulte. La question de l'âge de l'infirmière cache en fait une tout autre question : « Depuis combien de temps suis-je dans ce lieu ? » La réponse se trouve à la fin du récit : le personnage est présent dans cette institution depuis qu'il a douze ans. Cette façon de détourner le véritable sujet de la question sert de principe à tout l'ensemble du roman. Le sujet grammatical n'est pas celui que l'on croit.

L'*incipit* de *Shining* est quant à lui extrêmement court. Le lecteur entre directement dans la pensée du personnage. Il semble que l'enfant soit absent, pourtant, dans la suite du récit, on s'aperçoit que les italiques sont utilisés pour marquer ce que l'enfant entend dans les pensées de son père. Ici, ce n'est pas seulement un narrateur omniscient qui lit les pensées de Jack Torrance, c'est aussi son fils, Danny. Même si la pensée de Jack s'adresse à son futur employeur, on ne peut s'empêcher d'imaginer que Danny, en la recevant, doit éprouver un choc. Le terme « *prick* » a ici un sens vulgaire, il désigne le sexe masculin, mais il a aussi le sens de « piqûre » ; il est en relation avec la troisième partie du roman, qui s'intitule « *The*

---

<sup>254</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 3.

*Wasp's Nest* », c'est-à-dire, « Le Nid de guêpe », « Le Guêpier »<sup>255</sup>. Danny se fait piquer par les pensées de son père – qui sont telles des aiguillons – et par les guêpes d'un nid prétendument vide. Danny apparaît dès l'*incipit* en tant que sujet rapportant les pensées de son père, et donc en tant que narrateur d'une partie du récit.

– *Petit con prétentieux*, pensa Jack Torrance.

*Jack Torrance thought* : Officious little prick.<sup>256</sup>

Il est rare que l'enfant assume explicitement la fonction de sujet dans les *incipit* des romans fantastiques. L'enfant se cache derrière les termes, derrière les adultes, qui sont mis en valeur à son détriment. Le cinéma utilise-t-il ce procédé pour voiler l'enfant dans les génériques ?

## LES GENERIQUES DES FILMS

On peut attribuer au pré-générique et au générique la même valeur indicielle qu'à l'*incipit*. Il s'agit d'une unité séquentielle forte qui dont le ton, sinon le climat du film, au spectateur plongé depuis peu dans le noir. La lumière qui émane de l'écran a la vertu d'établir une relation proche du rêve. Chaque générique du corpus propose une entrée particulière dans le monde du film qui n'a rien à voir, en apparence, avec l'*incipit* des romans. Reste à savoir quelle place est attribuée aux enfants dans ces ouvertures.

Lorsque le spectateur est plongé dans l'obscurité, il s'attend à ce que le logo de la société de production apparaisse. Pourtant, dans *Les Innocents*, l'écran reste noir, une voix de

---

<sup>255</sup> Mais on peut également imaginer que le « Wasp » dont il est question renvoie au « White Anglo-Saxon Protestant », l'archétype de l'Américain moyen, issu des colons fondateurs de la nation américaine.

<sup>256</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 9.

femme ou de petite fille chante *a capella* une chanson dont les paroles sont à peine audibles, et cela pendant près d'une minute. L'effet recherché est simple. Le spectateur a les yeux ouverts dans le noir et il écoute une berceuse qui provient de cette obscurité. Il ne rêve pas et la voix est là, sans corps, sans bouche ; une absence et une présence à la fois ; une voix fantôme. Il pose la question : « quel sens croire ? L'ouïe ou la vue ? ». L'air de cette chanson va venir ponctuer plusieurs moments du film : Flora le fredonne, durant la première nuit de Miss Giddens à Bly, de même, lors de la première apparition de Quint sur la tour ; la voix de Flora sera remplacée par le son métallique de la boîte à musique trouvée dans le grenier, lors de la partie de cache-cache, offerte par Miss Jessel à Flora et dans le kiosque à musique, où Flora dansera sur cet air.

Le logo de la firme arrive enfin, de façon progressive, et la musique est moins forte qu'habituellement comme pour éviter de réveiller le spectateur en sursaut ; le fond de l'écran reste noir, un son off de chant d'oiseau se fait entendre et des mains de femme, en prière, apparaissent en insert. Le visage de Déborah Kerr envahit l'écran tandis que le générique se déroule. Le pré-générique et le générique mettent donc l'accent sur l'univers féminin du film, plutôt que sur les enfants.

Dans *The Village of the Damned*, c'est presque un fondu au blanc qui ouvre le film ; un troupeau de moutons traverse une prairie de gauche à droite, tout comme le feront plus tard dans le film les enfants, à cette différence près qu'ils seront tous vêtus de noir. Les contrastes blanc/noir et moutons/enfants désignent métaphoriquement les moutons blancs et les moutons noirs de la société<sup>257</sup>. Un tracteur tourne autour d'un arbre frêle dans un plan d'ensemble où l'on découvre une maison bourgeoise. Un cut permet de pénétrer dans la maison. Un homme (George Sanders), debout près de son bureau, téléphone à Londres ; un son off de harpe

---

<sup>257</sup> Dans le remake de John Carpenter l'*incipit* est plus classique et reprend le survol de la caméra comme dans *Rosemary's Baby* et *Shining*.

couvre soudain le bruit du moteur du tracteur, et l'homme s'écroule. La voix de son interlocuteur sort du téléphone : « Gordon ! Gordon ! ».

Rien ne vient indiquer qu'il sera question d'enfants dans la suite du film, sinon peut-être le son de la harpe qui vient ponctuer la chute de Gordon. Ce son a une valeur indicielle en tant qu'il rappelle au spectateur que ce glissement de notes est utilisé lorsqu'un personnage s'endort et qu'il rêve ou encore dans les adaptations des contes lors de l'exécution d'un sortilège magique.

Les génériques de *Rosemary's Baby* et de *Shining* se ressemblent dans la mesure où dans les deux films la caméra commence par un survol. Dans *Rosemary's Baby*, il s'agit d'un panoramique à hauteur des toits qui se termine en plongée et se focalise sur deux petites silhouettes qui disparaissent sous un porche. Ce regard panoramique semble mesurer d'abord une étendue pour se fixer sur le couple. On peut imaginer que ce regard appartient à un être surnaturel qui n'annonce rien de mauvais puisque les images sont accompagnées d'une berceuse, fredonnée en off par Mia Farrow, et que les inscriptions du générique apparaissent en rose layette. Le couple s'engouffre cependant, dans une bâtisse austère, sombre dont la caméra a laissé voir les gargouilles qui la décorent. Pour *Shining*, un travelling suit, à distance, une petite voiture qui roule sur une route sinueuse de montagne et se fixe sur une vue d'ensemble de l'hôtel Overlook qui se fond dans la terre ocre. On retiendra de ce générique un contraste entre un paysage grandiose et un véhicule minuscule qui ressemble à un jouet d'enfant. La caméra joue à suivre, à dépasser, à rejoindre, à bifurquer, à revenir. Cela laisse présumer que le personnage, Jack Torrance, sera manipulé par quelque chose qui le dépassera, dont il ne sera pas maître. Tout comme le couple qui entre dans le Bramford, l'homme qui pénètre dans l'Overlook et, par contrecoup sa famille, subira les influences d'un logis hanté par le passé.

Dans *L'Exorciste*, le film s'ouvre sur un paysage baigné d'un soleil orangé dans le désert, un carton indique « Irak du Nord », suivi d'un gros plan sur les jambes d'un enfant. La caméra le suit par un travelling dont la hauteur correspond à celle d'un animal ; un chien pourrait avoir ce point de vue. Deux chiens se battent à la fin de cette séquence et annoncent l'affrontement entre l'exorciste et le démon. Le cadre est celui d'un terrain de fouilles archéologiques dans lequel on voit, à l'arrière plan, des ouvriers qui travaillent. L'enfant vient chercher l'exorciste, la statuette du démon Pazuzu vient d'être retrouvée près d'une médaille sainte. Le générique transpose dans un micro-récit les relations qui seront développées dans la suite du film entre un enfant, un prêtre, une médaille et un démon, de façon à suggérer que ni les temps ni les lieux ne soient un frein au monde surnaturel. Cela représente le véritable défi de ce récit, le Mal n'a ni frontières, ni scrupules et peut s'attaquer à un enfant.

*L'Autre*, est le seul film dont la séquence générique introduit les personnages enfants. Le spectateur découvre Niles, après un travelling furtif dans la forêt ; il s'agit du point de vue de l'Autre, justement, du second enfant, Holland. Les brindilles craquent, le regard marque des arrêts, effectue des panoramiques courts, il est en recherche. Il trouve enfin ce qu'il cherche : au milieu d'une clairière baignée de soleil, Niles est à genou, comme en prière.

De l'absence totale (*Le Village des damnés*, *Shining*) à l'absence/présence (*Les Innocents*), de la présence transposée (*L'Exorciste*) à la présence suggérée (*Rosemary's Baby*), seul le générique de *L'Autre* nous fait pénétrer dans l'univers de l'enfant fantastique. Cette tiédeur à exposer les enfants dans le titre, l'*incipit* ou le générique est un facteur qui oblige à consulter l'entrée en scène véritable du personnage d'enfant et ses relations avec le récit et la temporalité du récit.



## SCHEMAS NARRATIFS ET TEMPORALITE

|                        | <i>Le Tour d'écrou</i>  | <i>Les Innocents</i>  |
|------------------------|---|---|
| Situation initiale     | Un groupe d'amis se raconte des histoires de fantômes lors de la veillée de Noël.<br>Lecture des mémoires de la Gouvernante<br>Arrivée à Bly de la Gouvernante qui prend la charge de l'éducation de deux enfants, Miles et Flora | L'oncle de Flora et Miles engage une nouvelle Gouvernante, pour s'occuper de Miles et Flora à Bly.  |
| Eléments perturbateurs | Renvoi de Miles du collège.<br>La vision des fantômes change le comportement de Gouvernante<br>Miles souhaite retourner au collège  | Arrivée à Bly de la Gouvernante qui rencontre Flora et Mrs Grose.<br>Flora, la nuit, à la fenêtre regarde quelqu'un en hors champ.<br>Renvoi de Miles du collège.<br>Miss Giddens voit le fantôme de Miss Jessel et de Peter Quint le même soir. Elle voit les fantômes à plusieurs reprises.<br>Le baiser de Miles à Miss Giddens<br>Miles sort la nuit dans le jardin<br>Flora fugue. |
| Péripéties             | Récit de la vie de Quint et Jessel<br>Flora construit un bateau<br>Miles sort la nuit dans le jardin<br>Flora fugue.  | Récit de la vie de Quint et Jessel<br>Miles sur la tour joue avec les pigeons<br>Miles fait du poney<br>Les dessins des enfants<br>La partie de cache-cache<br>Le poème de Miles<br>Miles sort la nuit dans le jardin<br>Flora fugue.   |
| Adjuvants              | La Gouvernante<br>Mrs Grose.  | Mrs Grose   |
| Opposants              | Les fantômes<br>La Gouvernante se retourne contre les enfants.<br>L'oncle (qui ne peut être dérangé).   | Les fantômes<br>L'oncle (qui ne peut être dérangé).   |
| Situation finale       | Mort de Miles.  | Mort de Miles<br>Baiser de Miss Giddens à Miles   |

Ce qui change véritablement entre le roman est le film, c'est la place qui est accordée à la Gouvernante des enfants. Dans le film, elle apparaît assez vite comme un élément perturbateur : elle entre à Bly en se dédoublant, elle voit Flora par son reflet, les roses qu'elle touche perdent leurs pétales. Dans le roman, elle est dédoublée aussi puisqu'elle est à la fois narratrice et personnage, de plus, elle ne devient un personnage opposant qu'à partir du moment où le lecteur commence à douter des arguments de la narratrice. Tout est axé, dans le

roman, sur les visions des fantômes, et sur les réflexions, les sentiments, les attentes de la Gouvernante. Les relations entre les personnages présentent des différences importantes ; dans le roman, les enfants sont davantage utilisés comme moyens de rendre compte des sensations de la Gouvernante, tandis que dans le film, leurs jeux, leur complicité ont tendance à évincer Miss Giddens. Dans le premier cas, l'amalgame du trio ressemble à une fusion, dans le second, à une répulsion. Cela est normal puisque dans le roman, la narratrice donne son point de vue, elle se place comme protectrice des enfants ; dans le film, Miss Giddens semble sous surveillance : Flora la regarde dormir et Miles lui dit qu'elle a un sommeil agité ; Flora guette son départ afin de l'inquiéter quant à ce qu'elle regarde par la fenêtre, car Miles est dehors ; Mrs Grose lui parle pendant le trajet à l'église et Flora va déposer des fleurs sur la tombe de Marie Jessel, en cachette ; Miles joue du piano pour que sa sœur puisse sortir. Les enfants génèrent les péripéties autant ou comme les fantômes. Dans les deux cas, la question de la Gouvernante et de Miss Giddens est la suivante : les enfants sont-ils possédés par les fantômes ? Elle tente de répondre à cette question en les observant, elle déduit que leur précocité ne peut pas être enfantine, que leurs mots, leurs gestes, leurs actions sont induits par les fantômes. Ce qui revient à dire que les enfants ont un adulte en eux. Le roman possède un élément perturbateur que le film n'a pas utilisé : le désir de Miles de retourner au collège. L'enfant explique à sa Gouvernante que sa place est au milieu de ses pairs. Le film, en revanche, fait dire à Miles que son désir est de rester toujours à Bly. Cette divergence montre que l'enfant du roman cherche l'éloignement et que sa relation avec les fantômes serait donc secondaire, voire inexistante, c'est un désir d'évoluer et de grandir qui le pousse ; dans le film, Miles se satisfait de son oisiveté. Laquelle des deux attitudes est la plus adulte et sont-elles si contradictoires ? Au premier abord, on pourrait croire que l'option de partir est la plus adulte, mais rester à Bly, c'est, pour Miles, dans le film, continuer sur les traces de Quint et

c'est aussi devenir le maître du domaine. Les deux attitudes sont tout à fait réalistes. C'est la conclusion qu'en tire la Gouvernante qui semble l'être moins.

Les péripéties, dans le film, laissent penser cependant que les enfants deviennent à ces moments-là, les principaux sujets, qu'ils existent en dehors des fantômes, même si chaque péripétie mène aux fantômes. Ces micro-récits que constituent les péripéties se ferment comme des boucles sur le surnaturel.

La temporalité du récit de Henry James n'a rien de linéaire. Une série de retours en arrière, de récits imbriqués viennent complexifier la place des enfants. Si l'on veut replacer les éléments dans l'ordre on obtient :

- mort des parents de Miles et Flora
- l'oncle devient tuteur et Mrs Grose s'occupe des enfants
- l'oncle embauche Peter Quint et Miss Jessel pour s'occuper des enfants et de Bly
- Peter Quint et Miss Jessel meurent
- L'oncle recrute la Gouvernante qui tombe sous son charme ; elle a vingt ans
- retour de Peter Quint et Miss Jessel sous forme de fantômes
- impossibilité de vivre avec ces présences
- folie et départ de Flora ; mort de Miles
- la gouvernante écrit cette histoire vingt ans après les événements
- vingt ans plus tard, elle lègue le récit à Douglas avant de mourir
- mardi 24 décembre, Douglas promet de lire cette histoire
- jeudi 26 décembre, lecture du récit
- legs du manuscrit au narrateur.

La temporalité du récit s'étale donc sur une cinquantaine d'années, mais l'histoire proprement dite se resserre sur quelques mois : de juin au début de l'hiver. Le récit cadre révèle que Douglas a connu la narratrice, qu'il avait dix ans de moins qu'elle lorsqu'elle s'occupait de sa jeune sœur, durant un été. L'emphase avec laquelle il parle d'elle prouve qu'il en était sans doute amoureux. L'une des lectures possible de l'œuvre, déjà avancée par Jean Perrot<sup>258</sup>, serait que Miles pourrait être Douglas lui-même. La mort de Miles ne serait qu'une mort symbolique à l'enfance, par l'initiation sexuelle. On pourrait considérer la ressemblance de l'enfant avec l'oncle comme un élément déclenchant cette attirance de la

---

<sup>258</sup> Jean PERROT, *James, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier, 1982.

gouvernante pour Miles, son pouvoir de séduction. Les fantômes ne seraient plus que les désirs refoulés de la Gouvernante. Ainsi, l'histoire de Peter Quint et Miss Jessel reconstituée à la façon d'un puzzle ressemble à la mise en place des fantômes de la Gouvernante ; Miss Jessel tombe amoureuse, soumise à aux désirs de ce séducteur qui ne l'était sans doute pas autant puisqu'il partait s'enivrer à l'extérieur. Quint meurt par accident, Jessel meurt de chagrin. Ce qui reproduit le schéma final : Miles meurt, la Gouvernante meurt de chagrin, mais vingt ans plus tard.

Jack Clayton a utilisé, en laissant une part d'ambiguïté, tous ces éléments : le jeu de séduction de Miles, la reconstitution des aventures de Quint et Jessel ; il a ajouté aux enfants des attributs : Flora danse, Miles monte à cheval ; il joue ainsi sur la complicité entre Flora et Miss Jessel, et entre Miles et Peter Quint. La présence simultanée des fantômes et des vivants a lieu dans le grenier. Miss Giddens cherche les enfants pendant la partie de cache-cache, elle heurte du pied la boîte à musique qui contient le portrait de Peter Quint, et les enfants sont présents. Une autre fois, cette réunion des personnages a lieu dans le rêve de Miss Giddens. Dans les visions, cependant, jamais Miss Jessel et Quint ne sont présents en même temps, sauf par l'écho de leurs voix dans une scène où Miss Giddens tente d'ouvrir des portes la nuit pour trouver d'où elles proviennent.

Les écarts entre la temporalité diégétique et linéaire du roman ne sont pas aussi grands dans le film qui supprime le récit cadre ; mais la distance créée par le récit cadre est vite oubliée, dans la mesure où il n'est pas fermé, que l'on ne revient pas au récit premier à la fin du roman. Le récit se termine par :

Nous étions seuls dans le jour tranquille, et son petit cœur, dépossédé, avait cessé de battre.

*We were alone with the quiet day, and his little heat, dispossessed, had stopped*<sup>259</sup>.

Comme dans le récit cadre, l'enfant est présenté de manière indirecte et, de plus, métonymique. Seul l'adjectif « petit » vient attester qu'il s'agit d'un enfant. Dans le film, la scène est identique, Miles meurt dans les bras de Miss Giddens. Mais elle crie son prénom à deux reprises – tout comme au début du film, le prénom de Flora est entendu à deux reprises, avant même l'apparition de la fillette. Les enfants prennent ou perdent corps – comme dans la nouvelle de Poe, *Morella* –, par la voix qui les nomme.

|                        | <i>LES COUCOUS DE MIDWICH</i>   | <i>LE VILLAGE DES DAMNES</i>  |
|------------------------|---|---|
| Situation initiale     | Le narrateur veut rentrer chez lui à Midwich  | Gordon téléphone  |
| Éléments perturbateurs | Midwich est inaccessible. la journée du 26 septembre, tout Midwich tombe en sommeil   | Il s'écroule<br>Midwich est inaccessible. la journée du 26 septembre, tout Midwich tombe en sommeil   |
| Péripéties             | Toutes les femmes en âge de procréer sont enceintes en même temps.<br>Meeting<br>Naissance des enfants, le même jour, tous identiques, avec des yeux bizarres.<br>Retour des femmes parties de Midwich<br>Le casse-tête chinois<br>L'accident de voiture- le procès<br>Le narrateur part et revient quelques années plus tard<br>Les enfants ont grandi et vivent regroupés à « la grange ».<br>Série de meurtres suicides<br>Le village se révolte contre les enfants, l'armée aussi. Préparation du départ des enfants. | Un couple quadragénaire, Gordon et Angela, vit à Midwich. Ils n'ont pas d'enfants.<br>Toutes les femmes en âge de procréer sont enceintes en même temps.<br>Naissance des enfants, le même jour, tous identiques, avec des yeux bizarres.<br>Le biberon trop chaud<br>Le casse-tête chinois<br>Chez l'épicière : David dit tout haut ce qu'elle pense<br>L'accident de voiture- le procès<br>Départ de David qui rejoint les autres à « la grange ».<br>Série de meurtres suicides<br>Le village se révolte contre les enfants, l'armée aussi. Préparation du départ des enfants. |
| Adjuvants              | Le narrateur, Angela et Gordon  | Gordon et Angela  |
| Opposants              | Allan<br>Les villageois<br>L'armée<br>Angela (après la mort de Jim Pawle)   | Allan<br>Les villageois<br>L'armée  |
| Situation finale       | Explosion de « la grange » ; mort des enfants, mort de Gordon ; Angela reste, veuve.  | Explosion de « la grange » ; mort des enfants, mort de Gordon ; Angela reste, veuve.<br>De la grange en flamme, les yeux des enfants s'envolent.  |

<sup>259</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, op.cit., pp. 282-283.

On constate encore ici le changement de voix narrative. Le narrateur établit un lien entre sa vie et celle de Midwich avec une certaine distance, car il n'est pas directement concerné par le drame qui se joue dans ce village. Gordon, n'est concerné que parce que sa fille, née d'un premier mariage, a mis au monde un des Enfants. Son petit-fils reste à Midwich mais sa fille s'exile. Il tient un rôle d'éducateur, de médiateur entre les Enfants et le reste du village. Le film propose quant à lui, une vision intradiégétique. Gordon devient le narrateur, son fils est un des Enfants. Pour sa femme, Angela, et pour lui, cette naissance est un événement inespéré. Est-ce un élément perturbateur ? Tout commence un 26 septembre et se termine neuf ans plus tard, alors que les Enfants en paraissent treize, quatorze, c'est-à-dire quand ils sortent de l'enfance. Cela est significatif de la volonté de placer l'enfance au centre de l'action et de l'investigation de Gordon. Dans le film, les données sont différentes puisque l'écart aurait obligé le réalisateur à changer les acteurs encore une fois. Il ne s'agit que d'un problème d'économie, de resserrement du récit.

| <i>Rosemary's Baby</i> | ROMAN   | FILM   |
|------------------------|---|--|
| Situation initiale     | Rosemary et Guy cherchent un appartement pour fonder une famille. Ils optent pour le Bramford.  | Un regard extérieur, en plongée, regarde un couple entrer dans le Bramford.  |
| Éléments perturbateurs | Suicide de Terry.<br>Dîner chez les Castevet.   | Suicide de Terry.<br>Dîner chez les Castevet   |
| Péripéties             | Réussite de carrière de Guy : son concurrent devient aveugle<br>Mort de Hutch : legs du livre sur les sorciers à Rosemary.<br>Découverte par le livre des pratiques de la secte satanique.<br>Fugue de Rosemary<br>Enlèvement de Rosemary par la secte.<br>Naissance du bébé. Mort du bébé<br>Le bébé n'est pas mort. Rosemary entend ses pleurs.<br>Rosemary déjoue la surveillance de ses geôliers. Rosemary retrouve son bébé entouré des personnes de la secte. | Réussite de carrière de Guy : son concurrent devient aveugle<br>Mort de Hutch : legs du livre sur les sorciers à Rosemary. Découverte par le livre des pratiques de la secte satanique.<br>Fugue de Rosemary<br>Enlèvement de Rosemary par la secte.<br>Naissance du bébé. Mort du bébé<br>Deux possibilités : Rosemary rêve ou le bébé n'est pas mort, elle entend ses pleurs, déjoue la surveillance de ses geôliers, retrouve son bébé entouré des personnes de la secte. |
| Adjuvants              | Hutch qui paraît un opposant au départ à l'installation du couple au Bramford.<br>Les amies de Rosemary.  | Hutch qui paraît un opposant au départ à l'installation du couple au Bramford.<br>Les amies de Rosemary.   |
| Opposants              | Guy change d'attitude<br>Les Castevet et leurs amis<br>Le Docteur Sapirstein  | Guy change d'attitude<br>Les Castevet et leurs amis<br>Le Docteur Sapirstein   |

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
|                  | Le docteur Hill qui d'adjuvant devient opposant    | Le docteur Hill qui d'adjuvant devient opposant   |
| Situation finale | Rupture de Rosemary et Guy. Famille monoparentale. | La caméra s'échappe par la fenêtre, on retrouve le même regard extérieur que dans la situation initiale, le même couple qui entre dans le Bramford. Retour à la situation initiale. |

Ce que le lecteur et le spectateur savent, que Rosemary ne sait pas, c'est que le danger ne vient pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Le bébé est un opposant pendant une bonne partie du film puisque, pendant plusieurs mois, Rosemary souffre. Cet enfant est le fruit d'un viol que le violeur soit Satan ou Guy, son mari. Cette présence en elle, mal acceptée, est à l'origine de ses troubles somatiques. Rosemary passe par différentes phases de joie et de tristesse, ce qui est le propre de la dépression des primipares. Dans le roman, la rupture de Rosemary et Guy est suggérée et admise dans la suite écrite par Ira Levin, *L'Enfant de Rosemary*<sup>260</sup>. Dans le film de Polanski, on assiste dans la dernière image du film à une remise en question de ce qui a été vu pendant tout le film, puisqu'on voit de nouveau le même plan qu'au début du film, quand Rosemary et Guy pénètrent dans le Bramford. Ainsi les situations finales divergent ; dans le roman, le récit se poursuit dans un hors-champ temporel ; dans le film, il revient, en boucle sur lui-même. Ce que suggère cette fin, c'est l'éternel recommencement des naissances.

---

<sup>260</sup> Ira LEVIN, *L'Enfant de Rosemary*, Paris, Robert Laffont, 1997.

| <i>L'Exorciste</i>     | ROMAN  | FILM  |
|------------------------|--|---|
| Situations initiales   | <p>1) Le père Merrin, lors de fouilles archéologiques, se retrouve face au démon Pazuzu.</p> <p>2) Chris et Regan, la mère et la fille, habitent ensemble à Washington pour le tournage d'un film dont Chris est l'actrice.</p> <p>3) Profanation d'une statue de la Vierge dans l'église proche de la résidence des MacNeil.</p> <p>4) Apparition du personnage Karras, prêtre jésuite psychologue.</p>                 | idem  |
| Eléments perturbateurs | <p>L'intrusion du démon dans la maison.</p> <p>Le oui-ja et le capitaine Howdy</p> <p>La mort de Burke.</p> <p>Sentiment de culpabilité de Karras envers sa vieille mère.</p> <p>La fille droguée de Karl.</p>   | <p>L'intrusion du démon dans la maison.</p> <p>Le oui-ja et le capitaine Howdy</p> <p>La mort de Burke.</p> <p>Sentiment de culpabilité de Karras envers sa vieille mère.</p>   |
| Péripéties             | <p>Rats dans le grenier</p> <p>L'anniversaire de Regan</p> <p>La <i>party</i> : première manifestation</p> <p>Maladie et mort de la mère de Karras</p> <p>Enquête policière menée par Kinderman qui voit un lien entre la profanation et la mort de Burke. Il pense à un crime rituel.</p> <p>Kinderman enquête sur Karl</p> <p>Détérioration de l'état de santé de Regan.</p> <p>Visites médicales</p> <p>Exorcisme</p> | <p>Rats dans le grenier</p> <p>La <i>party</i> : première manifestation</p> <p>Maladie et mort de la mère de Karras</p> <p>Enquête policière menée par Kinderman qui voit un lien entre la profanation et la mort de Burke. Il pense à un crime rituel.</p> <p>Détérioration de l'état de santé de Regan.</p> <p>Visites médicales</p> <p>Exorcisme</p> |
| Adjuvants              | <p>Chris, la mère</p> <p>Karras, le prêtre jésuite</p> <p>Kinderman, le policier</p> <p>Karl, l'homme à tout faire</p> <p>Merrin</p>   | idem  |
| Opposants              | <p>Le capitaine Howdy compagnon de jeu devient un opposant.</p> <p>Burke, le metteur en scène.</p> <p>Howard, le père de Regan, par son absence.</p> <p>Le démon sous toutes ses formes.</p> <p>Les médecins.</p>  | idem  |
| Situation finale       | <p>Kinderman fait placer la fille de Karl en cure de désintoxication.</p> <p>Disparition du démon.</p> <p>Mort des exorcistes.</p> <p>Regan et Chris retournent chez elles.</p>  | <p>Disparition du démon.</p> <p>Mort des exorcistes.</p> <p>Regan et Chris retournent chez elles.</p>   |

Dans le roman et le film, on assiste à une série de mises en abyme. Le personnage de la mère est une actrice, elle s'incarne dans un personnage d'une autre fiction. Pour Regan c'est



un peu la même chose, mais à l'inverse, puisque c'est un démon qui s'incarne en elle ; démon qui s'intègre lui-même dans un autre récit qui n'est pas développé dans le récit premier.

On constate que le récit de l'enfant s'insère dans d'autres récits qui ne lui sont pas liés directement. Le fil conducteur, celui qui réunit les différents récits, de l'enquête policière à l'exorcisme, en passant par la remise en question du rôle du prêtre dans une société moderne, est un démon archaïque, représenté sciemment de façon grotesque dans le film. L'histoire de la vie de Karl est gommée du film.

| <i>L'Autre</i>         | ROMAN   | FILM  |
|------------------------|---|---|
| Situation initiale     | A l'asile, Niles raconte son histoire   | Des jumeaux d'une dizaine d'années jouent et font des bêtises.  |
| Éléments perturbateurs | Russel trouve les enfants dans la cave et voit la bague<br>Mort du père.<br>Mort de Holland, frère jumeau de Niles.<br>Alcoolisme et dépression de la mère.<br>Le contenu de la boîte de tabac.   | Russel trouve les enfants dans la cave et voit la bague.<br>Mort du père.<br>Mort de Holland, frère jumeau de Niles.<br>Alcoolisme et dépression de la mère.<br>Le contenu de la boîte de tabac.  |
| Péripéties             | Niles coupe le doigt de son frère mort car il n'arrive pas à retirer la bague héritée de son père.<br>Mort du rat.<br>Mort de Russel.<br>Numéro de prestidigitation. Mort de Mrs Rowe<br>Accident d'Alexandra.<br>Enlèvement et mort du bébé.<br>Ada met le feu à la grange. Mort de Ada.<br>Découverte des indices de la culpabilité de Niles. | Niles coupe le doigt de son frère mort car il n'arrive pas à retirer la bague héritée de son père.<br>Mort du rat.<br>Mort de Russel.<br>Numéro de prestidigitation.<br>Mort de Mrs Rowe<br>Accident d'Alexandra.<br>Enlèvement et mort du bébé.<br>Ada met le feu à la grange.<br>Mort de Ada. |
| Adjuvants              | Ada   | Ada   |
| Opposants              | Holland<br>La mère  | Holland<br>La mère  |
| Situation finale       | A l'asile, Niles dit qu'il est Holland.   | Un enfant derrière la vitre d'une fenêtre.  |

Les péripéties ont été remises dans l'ordre chronologique dans ce tableau car le texte est tellement morcelé qu'il est impossible de reprendre l'ordre proposé dans le récit. La temporalité est l'élément qui permet au récit de maintenir une ambiguïté jusqu'à la fin.

Puisque l'on apprend la mort de Holland dans les derniers chapitres. Le film a complètement évincé le récit cadre. L'enfant ouvre le film et le clôt. Mais s'agit-il du même enfant ? Du fait qu'ils sont jumeaux et toujours vêtus à l'identique, ils sont interchangeables. Le fait de voir l'enfant derrière une vitre, le rend fantomatique. Le réalisateur souhaite laisser le doute s'insinuer chez le spectateur, sa fin est décevante. L'enfant est présent dans toutes les séquences du film, c'est son monde que l'on découvre. Il est présent même lors de scènes qu'il nie avoir vécues. La seule séquence qui ne revient pas, sans doute parce qu'il n'y pas assisté, est celle de l'enterrement de Holland.

| <i>Shining</i>         | ROMAN   | FILM  |
|------------------------|---|---|
| Situation initiale     | Jack a un entretien d'embauche. On lui propose un poste de gardien pour l'hiver à l'hôtel Overlook.<br>Jack, Wendy et Danny cherchent à reconstruire leur famille.<br>Jack veut profiter de cet isolement pour écrire une pièce de théâtre. | Sur une route de montagne de plus en plus sinueuse, un regard extérieur, en plongée, suit une voiture, qui arrive à l'hôtel Overlook. Jack, Wendy et Danny cherchent à reconstruire leur famille. Jack veut profiter de cet isolement pour écrire une pièce de théâtre. |
| Éléments perturbateurs | Danny et Jack réveillent les fantômes de l'hôtel.   | idem  |
| Péripéties             | Déménagement pour l'hôtel Overlook.<br>La chambre maudite.<br>L'extincteur.<br>Jack et les symptômes de l'alcoolisme.<br>Folie de Jack.<br>Les buissons s'animent.<br>Explosion de la chaudière.  | Déménagement pour l'hôtel Overlook.<br>L'apparition des jumelles.<br>La chambre maudite.<br>Folie d'écriture de Jack.<br>Folie meurtrière de Jack.<br>Grady libère Jack.<br>Mort d'Halloran.<br>Course poursuite dans le labyrinthe entre Danny et Jack.                |
| Adjuvants              | Tony, Halloran et Wendy.  | idem  |
| Opposants              | Jack<br>Les fantômes de l'hôtel<br>Le monstre de l'hôtel  | Jack<br>Les fantômes de l'hôtel   |
| Situation finale       | Mort de Jack et destruction de l'hôtel.<br>Les survivants : Danny, Wendy et Halloran.   | Mort d'Halloran<br>Mort de Jack.<br>Wendy et Danny quittent l'Overlook.<br>Jack se joint aux fantômes de l'hôtel, photographie finale en GP.  |

Danny est impliqué dans la plupart des péripéties, il n'est exclu que des scènes dans lesquelles Jack s'isole, du moins, dans le film, car, dans le roman, il perçoit les idées de son

père même quand il n'est pas en sa présence et quelle que soit la distance qui les sépare. Cette faculté est unilatérale. En règle générale, ce sont les enfants qui craignent que leurs parents lisent dans leurs pensées ; dans *Shining*, la relation entre le père et le fils est inversée. Certaines péripéties lui sont entièrement consacrées, sans regard extérieur particulier. L'une d'elle, celle de la chambre interdite, n'est que suggérée dans le film ; ni le spectateur, ni les parents ne savent ce qui s'est produit ; Wendy imagine que Jack l'a agressé ; Jack, pour comprendre, pénètre dans la chambre interdite et découvre ce qui a pu agresser son fils, sans pouvoir intervenir, sans le dire à Wendy.

La temporalité du récit est linéaire dans le film, sauf pour l'épisode du bras cassé de Danny. Elle l'est beaucoup moins dans le roman qui fait référence à la naissance de Danny, à certains épisodes de la vie professionnelle de Jack, aux circonstances de la rencontre entre les époux, aux relations conflictuelles que Wendy entretenaient avec sa mère avant son mariage etc. Comme dans *L'Autre*, l'éclatement des événements narratifs, le morcellement temporel ne permettent pas d'appréhender l'enfant fantastique de façon claire, transparente. Cette fragmentation du texte est en rapport avec l'image morcelée de l'enfant. Il occupe une large part dans les récits et dans le discours notamment dans *Rosemary's Baby* où il est fantasmé. Il existe donc une contradiction entre la place supposée de l'enfant dans le titre et l'incipit, inexistante ou secondaire, et sa place réelle, dans le schéma narratif.

L'enfance a une temporalité restreinte à une période très courte. Elle cède ensuite la place à l'adolescence, étymologiquement, « le chemin pour devenir adulte ». Dans les récits de fictions fantastiques, la temporalité de l'enfant suit un cours qui lui est propre. Le cas le plus banal, que l'on rencontre aussi dans les récits d'enfance et dans l'autobiographie, est celui du narrateur adulte qui se souvient de son enfance, et qui effectue un retour en arrière que l'on appelle *flash-back* au cinéma ou analepse, en littérature. A l'opposé, l'enfant comme

anticipation serait une figure de prolepse<sup>261</sup>. Entre les deux, l'histoire d'un enfant s'insérant dans le récit d'un autre personnage porterait, en lui, la figure de la métalepse<sup>262</sup>. Dans notre corpus, le seul cas d'enfant prolepse est celui de *Rosemary's Baby*. Mais de nombreux récits fantastiques reposent sur cet effet<sup>263</sup>. Dans cette fiction, tout le monde (personnages, narrateur, lecteur, spectateur) est dans l'attente de la venue du bébé. La métalepse est utilisée dans les autres récits. La structure emboîtée reprend les schémas classiques du fantastique et est utilisée dans notre corpus plus modestement. Le récit de Regan s'inscrit dans l'histoire d'un exorciste qui n'apparaît qu'en début et en fin de récit. L'histoire parallèle de Karras se juxtapose à celle de Regan, même si le démon prend l'apparence de la mère du prêtre pendant quelques secondes, il n'y a pas d'interpénétration des deux récits. Dans *Shining*, elle n'est connue qu'à la fin

A notre connaissance, le seul roman – qui ne fait pas partie de notre corpus – qui utilise l'enfant comme personnage analepse et dont le narrateur prend entièrement en charge le récit en utilisant la première personne du singulier est *Mister God, this Is Anna*<sup>264</sup>, dans lequel existe un va-et-vient entre analepse et prolepse. Le récit commence par dire la mort d'Anna : « Ses huit ans, elle ne les eut jamais. Un accident l'emporta. » (« *She never made eight years ; she died by an accident* »<sup>265</sup>), puis le narrateur raconte la vie d'Anna depuis leur rencontre : « Je n'ai connu Anna que seulement trois ans et demi » (« *I knew Anna for just about three and a half years*<sup>266</sup> »). Lorsque Fynn demandait à Anna pour la première fois d'où elle venait il ne reçut pas de réponse : « Je n'eus jamais de réponse à cette question, et ce fut bien la seule fois qu'elle ne répondit pas » (« *I didn't get an answer to this question, and that was the first*

---

<sup>261</sup> Gérard Genette désigne « par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ». Gérard GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 82.

<sup>262</sup> Une autre forme de transgression narrative que Genette définit par « prendre (raconter) en changeant de niveau ». *op.cit.*, p. 244.

<sup>263</sup> Cf. mon article « Bébés monstres », inédit, en annexe.

<sup>264</sup> FYNN, *Mister God, this is Anna*, New York, Ballantine, 1974 (traduction *Anna et Mister God*), Paris, Seuil, 1974.

<sup>265</sup> FYNN, *Mister God, this is Anna*, *op.cit.*, p. 2.

<sup>266</sup> *Ibid.*

*and last time she didn't answer a question* »<sup>267</sup>). Cette phrase mêle plusieurs temporalités et annonce l'incapacité du narrateur à reconstituer l'ellipse imposée par son personnage. On ne saura jamais ce que fut la vie d'Anna de sa naissance à sa rencontre avec Fynn. Il suggère qu'elle fut un ange, née sans être conçue. Le poème final « *When I shall die* » composé par Anna rend compte d'une prolepse :

*When I shall die,  
I shall do it myself.  
Nobody shall do it for me.  
When I am ready,  
I shall say,  
"Fynn, stand me up",  
And I shall look  
And laugh merry.  
If I fall down.  
I shall be dead.*<sup>268</sup>

Quand je mourrai,  
Je ferai ça moi-même.  
Personne à ma place.  
Quand j'suis prête,  
Je dirai  
« Fynn, redresse-moi »  
Et je rirai  
De joie.  
Si je retombe,  
C'est que je suis morte.

Dans ce poème, le futur est utilisé pour évoquer un moment qui a eu lieu auparavant, dans le passé diégétique. Il est donc donné à titre posthume. Cependant, on remarque que le verbe du quatrième vers est au présent, ce qui contribue à replacer l'ensemble dans un contexte narratif enfantin. L'effet de cette oscillation du présent au futur est d'autant plus pathétique que le poème semble visionnaire. Cette prosopopée a pour fonction de faire en sorte que le roman soit encadré par le discours de l'enfant. Anna obtient ainsi le mot de la fin. Ce roman est un hommage à l'enfance, à l'enfance dans l'homme, à l'inconscient. Ce qui n'est pas toujours le cas des enfants de notre corpus. Cet exemple, qui n'entre ni dans le cadre du merveilleux ni dans celui du réalisme, est fantastique dans la mesure où Dieu et la mort sont les sujets dont Anna discute toujours avec son entourage. Elle cherche à établir concrètement l'existence de Dieu. Elle en conclut que les réponses ne sont pas ce qui importe, que l'essentiel est de poser les bonnes questions. Sa mort est la réponse à toutes ses questions.

<sup>267</sup> FYNN, *Mister God, this is Anna*, op.cit., p.11.

<sup>268</sup> FYNN, *Mister God, this is Anna*, op.cit., p. 298.

La mort touche Miles, David et les Enfants ; les autres enfants y échappent mais la frôlent de près. Cette expérience que vivent les enfants fantastiques ne revêt cependant aucune forme de pathétique.

## LE MERVEILLEUX ET L'ENFANT FANTASTIQUE

Les rôles narratifs des enfants dans le fantastique répondent-ils à des constantes ? Claude Brémont<sup>269</sup>, à la suite de Propp qui avait ouvert la voie à l'analyse formaliste, a essayé de le généraliser à tous les genres. Il ne s'agit pas de calquer son analyse sur le corpus mais de voir dans quelle mesure son analyse et celle de Propp peuvent permettre de déterminer le schéma selon lequel se construit le récit fantastique consacré à l'enfant. Même si le fantastique n'est pas définissable de façon simple et systématique, d'autant que le genre évolue avec le temps, il répond à certains critères invariants, tels le cadre, la notion de trucage, et la personnalité du personnage principal. Le récit fantastique contemporain s'appuie avant tout sur un cadre spatio-temporel réaliste et utilise des faits ou des événements historiques, réels et vérifiables. Le fantastique obéit à la règle d'un trucage narratif, exercice de style, utilisant la syntaxe et des procédés rhétoriques qui se superposent au cadre réaliste afin de rendre imperceptible le passage du réalisme au surnaturel, de la réalité au rêve etc. Ce trucage existe tant dans la littérature que dans le cinéma fantastique. La position du narrateur est essentielle dans ce trucage. D'ailleurs, à de rares exceptions près l'enfant n'est jamais le narrateur direct dans le fantastique<sup>270</sup>. Il conviendra donc de lire le rôle de l'enfant dans la perspective du narrateur. Enfin, le héros fantastique adulte subit le surnaturel même s'il l'a préalablement déclenché, il n'a pas la maîtrise de la conséquence de ses actes ou de ses désirs. D'ailleurs, il n'évolue pas, il a tendance à régresser et à se confiner dans un état morbide. On pourra alors se demander si le héros fantastique enfant subit le même traitement que son *alter ego* adulte ou bien si, à l'inverse, son rôle est de progresser, de sortir grandi de ses épreuves

---

<sup>269</sup> Claude BREMOND, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973 et son article « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, n° 16, Seuil, 1970, p. 60.

<sup>270</sup> Le seul récit que je connaisse est une nouvelle de Richard Matheson, *Born of Man and Woman* (*Journal d'un monstre*), qui date de 1951.

suraturelles, comme dans le merveilleux. On s'interrogera donc sur son rôle dans le mécanisme du fantastique, dans le glissement du réel au surnaturel.

## L'ENFANT, HEROS FANTASTIQUE

Comment l'enfant fantastique s'intègre-t-il ou se démarque-t-il du statut du héros du merveilleux ? Le spécialiste du conte, Vladimir Propp<sup>271</sup>, a déterminé un certain nombre de critères récurrents s'appliquant aux héros de contes merveilleux. Claude Brémont analyse cette procédure et, en montrant une faille, il touche sans le vouloir à un point clé lié au héros fantastique :

Pour nous, qui cherchons les conditions d'une généralisation de la méthode de Propp, l'existence de ces bifurcations embryonnaires, et l'importance structurale qu'elles revêtent jusque dans le conte russe, nous conduisent à une première conclusion : la nécessité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire. Cela équivaut à la répudiation du postulat finaliste de Propp. Chez lui **la fonction *Lutte avec le méchant*, par exemple, rend possible la fonction *Victoire du héros sur le méchant*, mais non pas la fonction *Echec du héros devant le méchant*<sup>272</sup>.**

En effet, plusieurs enfants fantastiques subissent un échec face au mal ; cet échec se concrétise par la mort ou la folie ou encore par le non-retour à un environnement équilibré.

En partant du principe de Propp, selon lequel le héros du conte doit affronter le « méchant », c'est-à-dire le Mal, nous pouvons dire que tous nos enfants<sup>273</sup> se qualifient sur ce point. Cette épreuve qualifiante se retrouve aussi dans le récit d'enfance. Le Mal s'incarne sous différentes formes : des fantômes agressifs pour Danny dans *Shining* et Niles dans *L'Autre* ou non pour Miles et Flora, dans *Le Tour d'écrou*<sup>274</sup> ; des démons possessifs pour Regan dans *L'Exorciste*. Les monstres auxquels se confrontent ces enfants s'inscrivent dans le

---

<sup>271</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970.

<sup>272</sup> Claude BREMOND, *Logique du récit*, op.cit., p. 25 (je souligne).

<sup>273</sup> Andrew, le bébé de Rosemary, échappe à cette règle dans ce roman mais pas dans la suite du roman d'Ira LEVIN, *Son of Rosemary*, 1997.

<sup>274</sup> Cela est flagrant aussi dans le film de Bergman, *Fanny et Alexandre*.



cadre métaphorique du mal incarné en l'homme ; ce déplacement s'avère superflu pour les enfants du *Village des damnés* et celui de Rosemary, le mal dans l'homme y est présenté de façon réaliste : les villageois cherchent à détruire ouvertement les Enfants, la secte satanique kidnappe l'enfant de Rosemary. Mais ces deux cas remettent en cause le cas du statut de l'enfant héros puisqu'ils sont considérés comme la représentation du mal et entrent dans la catégorie des opposants.

La première victoire sur le Mal est avant tout une victoire sur la mort, or ni Miles dans *Le Tour d'écrou*, ni les Enfants de Midwich ne survivent ; la seconde victoire s'effectue en termes de raison, or certains deviennent fous : Flora dans *Le Tour d'Ecrou* et Niles dans *L'Autre*. Regan, dans *L'Exorciste*, échappe à la mort et à la folie mais il n'y a ni victoire ni échec puisque son épreuve se termine par une amnésie : elle ne tire rien pour sa vie de son combat contre le mal. Le seul qui sort réellement vainqueur de son épreuve est Danny, dans *Shining*, puisqu'il élimine le mal, mais la structure familiale est détruite. Pourtant, Stephen King, lors d'une conférence, dit clairement que cette fin n'est pas logique :

Au départ, tout le monde devait mourir dans *Salem* et dans *Shining*. Pour moi le principal est de traiter mes personnages, que je veux les plus réalistes possibles, de manière juste. Et, ce que j'ai découvert peu à peu, c'est que lorsque je les traite équitablement, j'ai tendance à m'y attacher. Et lorsque je m'y attache, je les sauve parfois d'un destin, disons... définitif. Je suis tombé amoureux du gamin dans *Salem*, dans *Shining* et dans *Christine*. Et j'étais désolé de devoir tuer le gosse dans *Cujo*<sup>275</sup>.

Faire mourir un enfant est un réel conflit pour l'auteur. Si Danny était mort avec sa famille, il ne serait resté ni traces tangibles ni témoins vivants des horreurs qui s'étaient déroulées dans l'hôtel ; et cette fin aurait été davantage fantastique dans l'optique de nos autres œuvres. Mais il faut donc croire que c'est un facteur sentimental qui a poussé Stephen King à sauver

---

<sup>275</sup> Propos recueillis par Marc SHAPIRO, « Le Retour du roi », in *Stephen King, Clive Barker, Les Maîtres de la Terreur*, Paris, Editions Naturellement, Collection Fiction, 1999, P. 54, 55.

l'enfant, sa mère et Halloran. Ceci indique, non que le récit doive être considéré comme merveilleux mais que les données du fantastique change quand un enfant est représenté.

## **L'ECHEC DE L'ENFANT FACE AU MAL : LA MORT**

L'impression que veulent laisser les auteurs sur la mort des enfants vise-t-elle une impression d'échec, d'injustice ou de délivrance ?

En ce qui concerne la mort de Miles, la narratrice est persuadée qu'elle a contribué à délivrer l'enfant de la possession du fantôme de Quint. Pour elle, l'enfant retrouve dans la mort sa pureté originelle. Le lecteur et le spectateur sont au contraire déstabilisés par cette fin abrupte. Ils se désolidarisent de la justification de cette mort. D'ailleurs, certains commentateurs<sup>276</sup> d'Henry James ont vu, dans cette fin, une mort symbolique de l'enfant qui entre, par le biais de la sexualité incestueuse, dans le monde adulte. Douglas, le narrateur premier, serait en fait Miles devenu adulte. L'inceste semble plus acceptable que la mort définitive. Le film de Jack Clayton accentue d'ailleurs cette lecture en montrant Miss Giddens déposer un baiser ambigu sur la bouche de l'enfant sans vie. La pensée « je t'aime, je te tue » n'est pas paradoxale ; elle signifie « je préfère te tuer, plutôt que tu appartiennes à un autre ». Elle dépasse le sentiment de jalousie dans la mesure où la foi chrétienne promet la réunion des âmes qui s'aiment au jour du Jugement dernier. Miss Giddens ne ressent aucun remords quant au fait d'être responsable de la mort de Miles car, pour elle, il est sauvé de l'Enfer. On pourrait même supposer que cette délivrance est planifiée, dès l'entretien d'embauche de la Gouvernante. Elle accepte le poste que de nombreuses autres ont refusé, parce qu'elle est victime d'un coup de foudre pour l'oncle des enfants – qui ne lui propose qu'une rupture définitive, puisqu'elle prend le relais à son entière charge. Ce conflit intérieur – elle aime un homme qui ne lui laisse aucun espoir – se conclut tragiquement. Faire

---

<sup>276</sup> Jean PERROT, *Henry JAMES, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier, 1982.

mourir Miles, le substitut miniature de l'oncle, c'est rendre justice à un amour impossible. De fait, le baiser final peut être compris comme le dernier hommage à cet amour brisé. Le récit de cette histoire, qu'elle effectue vingt ans plus tard, peut être davantage considéré comme une justification à visée déculpabilisante que comme une réelle confession.

Si la Gouvernante cherche à éviter l'enfer à Miles, les Enfants de Midwich (et ceux dispersés dans les autres communautés du monde) sont tués pour éviter l'enfer aux humains sur Terre. Leur mort est vécue d'une certaine façon comme un soulagement. Gordon, le seul humain en qui les enfants avaient confiance, se sacrifie avec eux. Cette fin et les sentiments qu'elle véhicule laissent une impression douce-amère. Comment peut-on être soulagé par la mort d'une race, même s'il s'agit d'une colonie extraterrestre et *a fortiori* quand il s'agit d'enfants – mais peut-on affirmer qu'ils le sont, n'en ont-ils pas que l'apparence ? La violence infligée à l'aspect humain est forte car elle sous-entend que pour survivre l'homme doit renoncer à ses sentiments humanistes. En tuant ces enfants, l'homme se prive d'une évolution liée à la mixité. En refusant la vie aux enfants, la Terre ne devient-elle pas un territoire vieillissant et conservateur ? La mort a donc un double aspect dans ce récit : elle est à la fois délivrance et objet de honte.

La fin du film de Wolf Rilla rend moins âpre au spectateur la culpabilité. En effet, des flammes de la grange qui a explosé, les yeux phosphorescents des enfants s'échappent en direction de la caméra puis bifurquent vers le ciel. Enfants démons ou enfants extraterrestres, ces créatures rejoignent l'ailleurs d'où elles sont venues, à moins qu'il ne s'agisse d'une vision évangélique de leurs âmes, dont le siège se trouve, dit-on, dans le regard, qui rejoignent le Ciel, en étant passées par le feu purificateur du bûcher, et par l'homme qui s'est sacrifié pour sa communauté. Une fois encore, la fin reste ouverte et déceptive. C'est pourquoi, le film tient davantage du fantastique que de la science-fiction. La mort des Enfants infligée par leur père spirituel n'est pas sans rappeler les différents mythes des pères infanticides, de

Chronos à Abraham, en passant par Agamemnon<sup>277</sup>. Les mères ne sont pas exemptes de cet acte, Médée égorge ses propres enfants pour se venger de l'abandon de Jason, et Procné tue son fils Itys et le sert comme repas à son père.

Andrew échappe à une mort à l'état de fantasme ; pendant sa gestation, Rosemary imagine que la secte satanique veut manger son enfant, ainsi que l'avaient fait les précédentes locataires du Bramford, les terribles sœurs Trench. Après sa naissance, c'est sa propre mère qui désire le tuer, en apprenant l'identité de son véritable père, Satan. L'arme qu'elle veut utiliser est bien une arme sacrificielle puisqu'il s'agit d'un couteau, mais le décalage temporel entre l'archaïsme du procédé et la cuisine moderne duquel il est retiré ramène rapidement Rosemary à son statut de ménagère. Le bébé par son état est placé dans une situation où il est à la merci du monde extérieur. Il ne peut se défendre, chaque combat dépend de celui de sa mère<sup>278</sup>.

Si dans le roman la naissance du bébé est établie comme réelle, il n'en est pas de même dans le film, qui remet en question son existence. Paradoxalement, l'incrédulité face à sa non-existence fait, dit-on, la force de Satan. Croire au diable, c'est attester l'existence de Dieu. Polanski affirme ne croire ni en Dieu ni en diable, mais au mal inhérent à l'être humain. La paranoïa de Rosemary ou la malveillance de la secte sont les deux possibilités qu'il réussit à rendre absurdes. En effet, l'enfant représentant du mal n'a pas à le combattre. Du point de vue des membres de la secte, les valeurs positives sont celles du mal ; l'enfant représente leur idéal et ils le protègent de Rosemary, qui représente le mal à leurs yeux, par son appartenance à la religion catholique. Tout jugement de valeur dépend donc du point de vue du narrateur et du savoir-faire des auteurs pour le soutenir. On peut ainsi établir un tableau regroupant les

---

<sup>277</sup> *Genèse*, 22 ; 1-12 et *Coran* XXXVII, 101-109.

<sup>278</sup> Le combat de la mère héroïque est déjà présente dans une nouvelle fantastique de Buzzati, intitulée « L'Uovo » (« L'œuf »)[1966], in *Le K*, Paris, Le Livre de poche. L'auteur y montre que, pour sauver son enfant, une mère est capable de trouver en elle des forces insoupçonnées.

sentiments, les mobiles provoqués par la mort des enfants et les conséquences duelles qui y sont rattachées.

| <i>Sentiments laissés par la mort des enfants</i> | <i>Mobiles</i> | <i>Conséquences</i>                     |
|---|----------------|---|
| Injustice   | Expiation      | Etat<br>mélioratif et / ou<br>Péjoratif |
| Honte   | Nécessité      |   |
| Soulagement                                       | Passage        |   |

## ECHEC DES ENFANTS FACE AU MAL : LA FOLIE

Flora dans *Le Tour d'écrou* et Niles dans *L'Autre* sont confrontés à la folie. Ils sont tous deux les benjamins d'une fratrie où l'admiration de leur aîné domine leur existence. Mais à chacun d'eux, le frère aîné est retiré brutalement.

Flora, seule près du lac par une pluie battante, n'a pas son frère pour la protéger de l'interrogatoire inquisiteur de la Gouvernante au sujet de la vision du fantôme de Miss Jessel. Miles devait détourner l'attention de la Gouvernante pour permettre à sa sœur d'échapper à sa surveillance. Flora évoque l'absence de son frère, en dissimulant sa réprobation et son angoisse derrière une attitude composée.

C'est Flora qui, m'enveloppant de son candide étonnement, a été la première à parler. Elle a été frappée par ma tête nue. « Et alors, où sont vos affaires ? » « Là où sont les tiennes, ma petite ! » ai-je promptement riposté. Elle avait déjà retrouvé sa gaieté et a paru se satisfaire de cette réponse. « Et où est Miles ? » a-t-elle repris.

*It was Flora who, gazing all over me in candid wonder, was the first. She was struck with our bareheaded aspect. "Why, where are yours things?" – "Where yours are, my dear!" I promptly returned. She had already got back her gaiety and appeared to take this as an answer quite sufficient. "And where's Miles?" she went on*<sup>279</sup>.

<sup>279</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 230.

Le reproche de Flora est double : la Gouvernante a laissé Miles seul pour la retrouver, sans lui laisser le temps de profiter de son escapade. Ce manque de liberté est à la source du conflit intérieur de l'enfant, mais plus encore, le fait que, peu après, la Gouvernante oblige Flora à voir le fantôme de Miss Jessel. Le voit-elle ? Ne le voit-elle pas ? Dans les deux cas, pour l'enfant, la lutte est insurmontable. Ce que le film rend de façon plus violente que le roman, grâce à l'instantanéité de l'action, c'est l'état de crise de la fillette. L'implicite dans le texte de Henry James de la litote : « Je ne vous aime pas » (« *I don't like you* »), devient explicite dans le film de Jack Clayton : « Je vous hais » (« *I hate you* »). Là où James cherche à minimiser la crise, Clayton l'amplifie par les cris stridents de l'enfant. L'impasse devant laquelle se trouve acculée la fillette, ne plus aimer sa Gouvernante et être obligée de subir sa présence, est visiblement insupportable. Flora n'a d'autre arme pour se défendre que de donner libre cours à son angoisse et de l'expulser par des cris et des injures envers la Gouvernante qui perdurent bien après cette scène charnière, ainsi que l'explique Mrs Grose :

« J'ai entendu...! » – « Entendu ? » – « Dans la bouche de cette petite... des horreurs ! Voilà ! » a-t-elle répondu avec un sourire tragique. « Sur mon honneur, Mademoiselle, elle dit de ces choses ! (...) Vraiment choquantes. » – « Sur moi ? » – « Sur vous Mademoiselle – puisque c'est vous qui êtes en cause. Cela dépasse tout, pour une petite demoiselle ; et je ne sais pas où elle a bien pu ramasser... » – « L'affreux langage qu'elle m'a appliqué ? Je le sais, moi. »

« *I've heard ! – Heard ?* » – « *From that child – horrors! There!* » she sighed with tragic relief. « *On my honour, miss, she said things ! (...) Really shocking.* » – « *And about me?* » – « *About you, Miss – since you must have it. It's beyond everything, for a young lady; and I can't think wherever she must have picked up* » – « *The appalling language she applies to me? I can then!* »<sup>280</sup>

Pour la Gouvernante, l'enfant, possédée par le fantôme de Miss Jessel, n'est pas responsable des injures qu'elle profère. Mrs Grose ne trouve que l'éloignement en guise de thérapie pour

---

<sup>280</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., pp. 248-250.

l'enfant. Le roman ne dit pas ce qu'est devenue Flora. Une tentative cinématographique<sup>281</sup> raconte l'histoire en utilisant Flora adulte comme narratrice. Le roman de Henry James a enflammé les imaginations en amont et en aval de la diégèse<sup>282</sup>. Dans ce film, le réalisateur opte pour la folie de la gouvernante ainsi que sur le paradoxe suivant : Flora adulte se trouve à Bly, devenu un institut psychiatrique, et elle raconte, lors d'une séance de thérapie de groupe comment elle a sombré dans la folie ; sa crédibilité est donc remise en cause. Le regard de Flora adulte, sur cet épisode tragique de son enfance, la mort de son frère Miles, est intéressante dans la mesure où n'ayant pas assisté à sa mort, elle comble ses manques par l'imagination. Le spectateur voit mourir Quint et Miles simultanément, mais la fillette n'a pas pu assister à la scène. Les circonstances de cette mort sont fantasmées à moins qu'il ne s'agisse d'une lectrice de James qui s'attribue l'histoire.

Contrairement à Flora, la folie de Niles, dans *L'Autre*, est placée sous le signe de l'hérédité. Dans le récit cadre, à la fin du roman, comme une remarque anodine, le narrateur donne son identité et se replace dans sa généalogie :

Ils me donnent son nom à lui – Niles ; Niles, Dieu du ciel, n'est-ce pas fou ? Alors que je leur ai dit depuis des années que je m'appelle Holland. Holland William Perry. Mais on est comme ça, ici, à Babylone. (A propos, Mlle Degroot a connu Grand-maman Perry, quand on l'a envoyée ici) (...).

*Call me his name – Niles; Niles for God's sake, isn't crazy? When I have told them, for years have told them, my name is Holland. Holland William Perry. But they are like that in Babylon. (By coincidence, Miss De Groot knew Grandmother Perry when she was sent here) (...)*<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Il s'agit du film de Rusty LEMORANDE, *The Turn of the Screw*, 1992, avec Stéphane Audran. Le film présente une incohérence temporelle majeure, Flora ayant huit ans en 1898 et quarante ans en 1992.

<sup>282</sup> On pense au film de Winner, *The Nightcomers* (1972) qui raconte la vie de Quint et Jessel avec les enfants.

<sup>283</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 280.

Si Niles a été interné à Babylone<sup>284</sup> c'est à cause de sa crise identitaire – il dit être Holland or, Holland étant mort, personne ne peut le croire – qui l'a mené à commettre un certain nombre de meurtres l'année de ses douze ans, l'année de la mort de Holland. Niles/Holland<sup>285</sup> est devenu un tueur en série : il a d'abord supprimé son cousin Russell, en cachant une fourche dans le foin pendant que celui-ci s'amuse à y sauter ; puis, il a poussé sa mère dans l'escalier (elle est atteinte d'une sorte de « locked-in syndrome », paralysée mais consciente) ; il a noyé le bébé de sa sœur aînée, dans un tonneau de vin, reproduisant ainsi l'image du bébé hydrocéphale dans le bocal qui l'avait marqué lors de sa visite à la fête foraine ; enfin, il est indirectement responsable de la mort de sa grand-mère, Ada ; elle avait compris que Niles avait perpétré tous ces meurtres et, pour éviter qu'il persiste à vivre dans cette folie meurtrière, elle avait imaginé mourir avec lui dans la cave aux pommes, telle Brünhilde, dans les flammes. Or, Niles a survécu à l'incendie. Niles /Holland de par leur état vivant/mort côtoient l'invincibilité, l'immortalité et l'impunité, statut divin/satanique inacceptable, sauf dans un asile psychiatrique<sup>286</sup>.

Cette série de meurtres avait-elle un mobile ? Les mobiles de Niles sont-ils identiques à ceux de Holland ? Si Niles est l'auteur du meurtre de Russel c'est qu'il n'admet pas que ce garçon prenne la place de son frère car sa compagnie ne lui est pas sympathique et surtout parce qu'il ne souhaite pas qu'il découvre ses secrets. Si Holland est l'instigateur du meurtre – soit directement soit par l'intermédiaire de son frère – c'est parce que Russel s'introduit dans l'espace réservé aux jumeaux, la cave, leur lieu de rendez-vous. Les deux mobiles se rejoignent : chasser définitivement l'intrus. Les raisons de la mort de Mrs Crowe sont plus complexes ; cette femme acariâtre appelle l'enfant Holland, alors que dans cette petite ville

---

<sup>284</sup> Lieu-dit dans le Connecticut, près de Port-Péquot.

<sup>285</sup> En fait ici, le récit est délibérément complexe : s'il est Niles, c'est la folie qui le mène au crime ; s'il est Holland, un enfant fantôme, c'est l'expression du mal qui tue.

<sup>286</sup> Peter USTINOV, dans son roman *Le Vieil homme et M. Smith*, Paris, Belfond 1993 [*The Old Man and Mr Smith*, Montréal, Dunedin, 1990], imagine le retour de Dieu et de Satan sur Terre. Affirmer être Dieu ou Satan de nos jours mène à l'hôpital psychiatrique.



tout un chacun est au courant, elle comprise, que Holland est mort et enterré. Simple problème de mémoire ou vision davantage aiguë, elle indispose Niles dans le premier cas et le fantôme de Holland dans le second. Le lecteur apprend sa mort quelques chapitres plus loin par des commérages dans une épicerie : une crise cardiaque l'a terrassée et elle n'a été retrouvée qu'au bout d'une semaine. Les circonstances de sa mort sont suggérées : la visite de Holland habillé en magicien date d'une semaine, le lecteur comprend que c'est la vue d'un rat sortant du chapeau claqué de Niles qui a entraîné sa mort. Or, dans le film, le rat est rattaché à Holland – quand l'enfant disparaît, il est remplacé par cet animal. Est-elle morte d'avoir vu le rat ou d'avoir vu Holland ? Cela ne sera pas résolu.

Il tue le bébé de sa sœur pour qu'il reste à l'état de bébé : grandir étant une source de souffrance. Niles a prémédité ces meurtres comme l'aurait fait son frère Holland. Il s'est substitué à lui et ce jeu s'est soldé par la folie. D'abord, il s'agit d'un dédoublement de personnalité, mais ensuite, c'est le double qui a vaincu. L'équation « Niles est le gentil, Holland est le méchant » devient « Niles est Holland, donc Niles est méchant ». Ce syllogisme est au cœur de la folie.

Pourtant, on peut supposer que Niles ait cherché à faire reconnaître ce problème de dédoublement, en gardant, pour chaque crime commis, un objet de la victime. Comme s'il se débattait pour combattre le mal en lui, il gardait les preuves : doigt, bague, lunettes, ruban de la robe du bébé. Certes, cela peut sembler du fétichisme, caractéristique propre aux tueurs en série, mais ici, il semble plutôt que Niles a cherché à élucider les mystères de ses propres crimes. Il est à la fois le tueur et le détective, le mal et le remède, lui et l'Autre.

La séparation de Flora et Miles ou la réunion entre Miles et Holland sont deux actions fatales. La folie est la solution la plus proche de la réalité. Par la folie, Flora échappe à la Gouvernante étouffante, et Niles ramène son frère du royaume des morts ; mais, dans les deux cas, c'est se dégager du mal pour aller vers un autre mal.

Le postulat de départ « Echech du héros devant le méchant » s'adapte bien à l'enfant fantastique, comme le soulignait Claude Brémond, une fonction doit être confrontée à la possibilité d'une option contradictoire. Il reste donc à explorer un autre domaine celui de la quête qui apparenterait ou non, l'enfant fantastique à l'enfant merveilleux.

La quête du héros fait partie de ces domaines. Dans le conte merveilleux, le héros part pour une quête dont la teneur est souvent double : c'est à la fois quelque chose de concret et de symbolique, de patent et de latent. Le Graal, l'anneau magique sont des objets pour la quête des chevaliers de la Table ronde, et pour les Hobbits<sup>287</sup>, mais ils contiennent en eux l'abstraction même : le secret de la vie éternelle. N'est-ce pas, en effet, chaque fois, dans les récits merveilleux ou initiatiques, ce vers quoi tend la question primordiale ?

## **L'ENFANT FANTASTIQUE ET LE RECIT DE QUETE**

La question de l'enfant fantastique peut se formuler de la façon suivante : la vie éternelle, oui, mais à quel prix, sous quelle forme ? Derrière la quête des enfants fantastiques se cache une quête existentielle adulte qui consiste à retrouver les traces de la première rencontre avec la mort pour mieux les effacer.

Les contes merveilleux entrent dans la catégorie des récits de quête ; mais tous les récits de quête ne fonctionnent pas nécessairement sur le modèle du merveilleux. Le récit de quête regroupe des catégories d'œuvres dans lesquelles un personnage effectue une recherche qui sert de fil conducteur. Le but de cette recherche varie mais elle a toujours un aspect spirituel lié à une notion de manque qui se manifeste sous la forme d'une question qui permet de le déterminer. Entre la question et la détermination du manque se glisse une autre étape, celle de la recherche d'un objet. Il peut être un être humain, un animal, un lieu, une révélation, un

---

<sup>287</sup> John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois, 1972 (éd. originale, *The Lord of the Rings*, London, George Allen & Unwin, 1954-1955).

geste à accomplir ou un mal à détruire. Le trajet entre les deux constitue l'aventure proprement dite. L'objet peut avoir plusieurs sens et les signes plusieurs formes. Le voyage est à la fois spatial (intérieur ou géographique) et temporel (retour aux origines et projection d'un futur), semé de dangers, de fausses pistes, de questions nouvelles. Le dénouement de ce voyage initiatique peut prendre plusieurs directions : une fin heureuse, l'objet et la réponse donnent satisfaction au héros ; une fin inattendue où l'objet et la réponse dépassent le cadre initial ; et, une fin décevante : l'objet n'est pas trouvé ou il n'est pas celui que le personnage attendait. Quel que soit le dénouement, le voyage permet toujours de tirer un enseignement sur le trajet parcouru<sup>288</sup>.

C'est Stanley Kubrick, avec *Shining*, qui a le mieux expliqué cette quête. Lors de sa rencontre avec Halloran, le chef cuisinier de l'Overlook, Danny apprend que son don s'appelle le *shining* et qu'il n'est pas le seul à le posséder : Halloran aussi<sup>289</sup>. Puis, il se fait expliquer que ses visions ressemblent aux images d'un livre et qu'elles sont sans danger. Afin de répondre à la question angoissée de Danny et de lui expliquer la présence d'images morbides, Halloran utilise une métaphore : selon lui, les gens qui commettent de mauvaises choses imprègnent les lieux, laissent des traces, et ceux qui possèdent le *shining* sont capables de les voir. Or, à la fin du film, Danny va prendre cette explication au premier degré. Dans le labyrinthe enneigé dans lequel il court, poursuivi par son père qui veut le tuer, Danny revient sur ses pas, à l'envers, puis il efface ses traces avant de se cacher derrière un buisson. Effacer les traces du présent, revenir en arrière, c'est ainsi qu'il se sauve. Ce procédé est très cinématographique dans la mesure où il réutilise l'effet que produirait le rembobinage de la pellicule. L'objet de la quête devient le moyen de réussir la quête. Cette fusion de l'objet et du moyen correspond à la fusion du concret et de l'abstrait, du réel et du symbolique.

---

<sup>288</sup> Cf. Valérie THIVENT, *Le Thème de la quête dans L'Enchanteur de Barjavel et de The Lord of the Ring de JRR TOLKIEN*, Thèse LGC, Paris X, 1997.

<sup>289</sup> Encore une fois, le manque de vocabulaire est un frein pour l'enfant. Nommer, c'est donner un sens, une réalité et une norme.

Les personnages qui font de mauvaises choses représentent en définitive les pécheurs, les êtres humains. Que chaque acte peccamineux laisse une trace tangible pour certains revient à dire que le mal laisse ses empreintes. Il est suggéré au spectateur que le meurtre, l'adultère, le mensonge, la convoitise, l'idolâtrie règnent dans cet hôtel, depuis sa construction qui a commencé par la profanation d'un cimetière indien. Curieusement, c'est dans un tel endroit que s'offre à Wendy et à Jack l'opportunité de résoudre leurs conflits conjugaux et sociaux. Autant dire que le lieu même voue cette tentative à l'échec. Danny s'inquiète pour eux. Il pressent que la maladie de son père est identique à celle de l'hôtel et le spectateur la voit évoluer. Tel Zeus sauvé de la dévoration de Chronos, tel Jésus échappant au massacre des Innocents ordonné par Hérode, Danny perpétue le mythe infanticide/parricide dans la perspective de la lutte du bien contre le mal.

Il serait tout à fait pratique de se débarrasser une fois pour toutes du mal ; le merveilleux y parvient parce que le mal est pris d'un bloc tandis que le mal dans le fantastique est morcelé. Danny n'a pas réussi à neutraliser le mal définitivement puisque la trace de son père demeure dans la dernière image du film sur une photographie de l'hôtel. Par trois fondus-enchaînés de plus en plus rapprochés (un plan d'ensemble, un plan moyen puis un gros plan), le spectateur est invité à pénétrer par strates et à constater visuellement ce morcellement du mal. Ce que Kubrick explique ainsi, c'est que le mal est ineffaçable et que la vie éternelle obtenue dans le fantastique l'est au moyen du mal.

La quête des enfants dans les autres récits du corpus semble très pragmatique, comme celle de Regan (*L'Exorciste*) et de David (*Le Village des damnés*) ; mais elle s'avère parfois plus abstraites, comme pour Miles et Flora (*Le Tour d'écrou*) ou Niles (*L'Autre*).

La quête de Regan consiste à retourner chez elle, à reprendre la vie, comme auparavant, avec sa mère et son père. Sa quête n'aboutit pas, mais elle accepte la séparation de ses parents ; l'absence de son père est comblée par la foi. Cette quête a un rapport avec la mort

du couple parental, de la famille, et le travail du deuil de Regan commence à la fin du récit. Le voyage de Regan commence par une question sur la mort, dans le roman. Elle demande à sa mère pourquoi Dieu permet qu'on soit fatigué (c'est-à-dire qu'on meure). Dans le film, Regan veut un cheval, sa mère lui répond : « On verra quand on sera chez nous » ; puis face à la question pressante sur ce futur, elle réplique par : « On verra, on verra (...) » et elle change immédiatement de conversation. Ni le roman, ni le film ne sont explicites sur ce « chez nous » ; existe-t-il ailleurs ou dans le futur ? Cela n'est pas précisé, mais ce que l'on constate, c'est que Regan désire *à présent* et le cheval, et le « chez nous ». Le mobile de Regan est à la fois hédoniste et pragmatique. Le meilleur moyen d'écourter leur séjour serait que le tournage du film dans lequel sa mère est actrice cesse, ce qui explique peut-être que le premier personnage opposant est le metteur en scène. Chris pense que Regan ne veut pas que Burke et elle aient une relation amoureuse, mais c'est sur le plan du travail que Burke gêne la fillette.

Tout comme pour Regan, la quête de David et de ses congénères (*Les Coucous de Midwich* et *Le Village des damnés*) est de parvenir à trouver un « chez nous », une terre d'accueil : leur mobile est à la fois éthique et pragmatique. La quête de Miles et de Flora (*Le Tour d'écrou*) est plus diffuse ; dans le roman Miles souhaite retourner au collège, dans le film, il préférerait rester à Bly, « chez nous ». Les fantômes représentent-ils l'objet de la quête des enfants ? Cela n'est jamais évoqué. En revanche, pour la Gouvernante, les enfants sont l'objet de la quête des fantômes. Pour eux, comme pour Niles (*L'Autre*), il importe de retrouver dans le jeu disparition/apparition, le plaisir lié à leur passé ; leurs mobiles sont à la fois pragmatiques (la survie) et hédonistes. Le héros fantastique n'accepte pas le deuil nécessaire à sa progression, pendant le récit, il continue à faire vivre les défunts, participe à rendre visible l'invisible, notion révélatrice d'un état de crise. On s'éloigne, de ce fait, des codes du récit de quête et du récit merveilleux :

Bien loin de manifester des exigences, le conte de fées rassure, donne l'espoir pour l'avenir et contient la promesse d'une conclusion heureuse. Il est ce que Lewis Carroll a appelé un « cadeau d'amour », expression qu'il serait difficile d'appliquer aux mythes<sup>290</sup>.

## DE QUEL COTE DU MAL ? ENFANTS VICTIMES, ENFANTS BOURREAUX

La différence entre la quête dans le fantastique et le merveilleux provient de la divergence entre les moyens et la finalité. La finalité du merveilleux sert à rassurer l'enfant dans le sens où il s'applique à extérioriser les conflits inconscients d'une personnalité en construction. La finalité du fantastique sert à rappeler à l'adulte qu'il existe un enfant en lui, autrement dit l'inconscient. Dans le merveilleux, le surnaturel sert à mettre en lumière un conflit réel (par exemple la peur de la réaction de colère des adultes) en le transposant en conflit symbolique (la peur du loup, substitut de l'adulte, de l'autre) ; à l'inverse, le conflit symbolique se confond avec le conflit réel dans le fantastique (le loup-garou qui sommeille en soi). Le surnaturel dans le merveilleux a une fonction dynamique ; dans le fantastique, il a une fonction statique.

Cependant le merveilleux sert souvent de base aux récits fantastiques qui mettent en scène des enfants, agissant comme un moyen de renforcer les repères intertextuels d'un genre à l'autre, mais aussi les déformer, de les subvertir. Nous pouvons ainsi trouver dans notre corpus des allusions plus ou moins marquées à des contes connus.

On ne peut que constater dans la version filmée du *Tour d'écrou* l'importance de l'influence de Lewis Carroll et d'Alice<sup>291</sup> dans la représentation du personnage de Flora. Son reflet dans la mare constitue sa première apparition, comme si elle était déjà « de l'autre côté

---

<sup>290</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 39.

<sup>291</sup> Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1866 ; *Through The Looking-Glass*, London, Macmillan, 1871.

du miroir » ; sa robe blanche en dentelle et crinoline est plus proche de la version Disney (1951) mais les paroles inquiétantes de la fillette sur les chambres qui ont le pouvoir de se dilater pendant la nuit rappellent le roman. De plus, le choix d'un frère et d'une sœur n'est pas anodin et la filiation avec *Hansel et Gretel* ou *Frérot et Sœurette* de Grimm met en évidence un certain nombre de points communs. Tout d'abord l'idée d'abandon et la frustration. Hansel et Gretel sont abandonnés dans la forêt, Frérot et Sœurette s'évadent d'une maison peu accueillante. Flora et Miles sont doublement orphelins. La présence d'une sorcière et d'une marâtre, deux femmes qui entravent leur épanouissement, qui cherchent à leur nuire, est un indice récurrent dans le merveilleux et le fantastique. On retrouve les deux méchantes femmes – qui désignent les pulsions asociales – la gouvernante morte et la vivante. Dans le film, on voit Miss Giddens s'habiller en couleurs claires au début et progressivement ses vêtements s'assombrissent, pour devenir finalement noirs, comme ceux de Miss Jessel. Elle reprend, en outre, la place des fantômes à plusieurs reprises. Chacune d'elle cherche à s'approprier les enfants. Sœurette devient reine puis meurt et se transforme en fantôme mais revient à la vie. Pour les contes, la mort n'est ni inéluctable ni définitive. Les fantômes ne sont pas monstrueux. De même, la métamorphose de Frérot en faon est réversible. Pour Bettelheim, le couple frère-sœur représente un seul et même personnage scindé en instincts primaires (frère-animal) et en instance du Surmoi (la sœur). Or, Miles dans le film est souvent associé aux animaux : les pigeons sur la tour, le pigeon sous son oreiller, le poney. Tandis que le faon symbolise la fragilité, les pigeons et le poney symbolisent la liberté apprivoisée. Flora et lui se tiennent souvent par la main et sont très complices, ce qui a pour effet d'agacer la Gouvernante, qui se sent exclue de ce couple et qui réussit à les séparer définitivement, contrairement aux contes.

*Les Coucous de Midwich* et *Le Village des damnés* s'ouvrent sur l'épisode transitoire de *La Belle au bois dormant* de Perrault et Grimm dans lequel la Belle et l'ensemble des

personnages de la cour s'endorment. C'est cependant l'influence du conte « Le Soleil, la Lune et Talia » tiré du *Pentamerone* de Gian Battista Basile<sup>292</sup> qui domine. En effet, dans cette version originale, la belle inanimée reste seule dans le château de son père. Un autre roi pénètre dans le château et tombe amoureux de l'endormie. Il l'embrasse mais elle ne se réveille pas. Il part de chagrin. Neuf mois plus tard, la princesse Talia accouche de deux enfants (Soleil et Lune). Un jour, l'un d'eux « mit à sa bouche le doigt qui avait été piqué. Le bébé suçait si fort qu'il arracha le picot de chanvre et Talia s'éveilla comme d'un profond sommeil ». La fécondation de toutes les femmes de Midwich endormies a donc un lien avec ce conte. Le roi dans le conte est un substitut du père ; dans le *remake* de John Carpenter, c'est une ombre qui plane sur Midwich et qui rappelle le passage des *Évangiles* où l'ange Gabriel annonce à Marie que l'ombre de Dieu viendra la féconder : le père devient le Père. Le glissement de l'inceste à la volonté d'une force supérieure et surnaturelle (Dieu ou les extraterrestres) change donc le registre du récit.

On peut aussi rapprocher ce récit de l'histoire des trois petits cochons, car les deux peuvent se lire de façon réversible. Dans le conte, le loup cherche à rassasier sa faim mais aussi à s'approprier un territoire en engloutissant les petits cochons ; la solution proposée n'est pas la mort du loup mais sa correction, sa punition. Ce qui implique que devenir loup n'est pas sans danger. C'est à la fois rassurant pour la victime, mais inquiétant pour qui est loup. La morale ne laisse aucun choix. Le monde de l'enfance se divise de la même façon : parfois l'enfant est gentil, parfois, il est méchant ; il est victime ou bourreau selon le principe de plaisir qui régit sa vie. L'enfant sait que lorsqu'il agresse un autre enfant, il risque des représailles de la part des enfants ou des adultes. Lorsque l'on observe deux petits enfants, si l'un joue avec un objet, cet objet est aussitôt convoité par l'autre enfant, même si, en temps

---

<sup>292</sup> Gian Battista BASILE, *Pentamerone, Lo Cunto de li cunti*, 1625. On trouve la traduction de ces contes dans un ouvrage intitulé *Contes de Perrault*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1965. Cette édition des contes de Perrault n'est pas très courante ; elle présente la particularité de nous faire découvrir des contes d'avant Perrault, comme les récits tirés du *Pentamerone*, de Basile, en plus d'une préface signée Marcel Aymé.



ordinaire, cet objet ne présente aucun attrait pour lui. L'objet prend une dimension symbolique, il représente le plaisir de l'autre auquel on veut accéder. Le plaisir est moins en cause que le spectacle du plaisir, la mise en scène du plaisir à même de susciter le faux plaisir (mais vraie rivalité de doubles) auquel conduit le désir mimétique<sup>293</sup>. Ainsi, le loup représente ce dernier enfant, celui qui convoite, capable d'avaler l'autre pour obtenir satisfaction. La morale interdit à la fois le cannibalisme et le vol. L'apprentissage de l'enfant est de constater que ce n'est pas son plaisir qui doit primer, mais la justice. Tant que l'enfant craint la colère de l'adulte, il intègre cet apprentissage – dominé par la force – mais, lorsque l'enfant domine cette force, il ne craint plus l'adulte et toute tentative d'apprentissage échoue comme le montrent *Les Coucous de Midwich* et son adaptation.

Dans le récit fantastique, les Enfants de Midwich sont-ils victimes ou bourreaux ? Dans le film on assiste à une scène de conflit entre deux enfants nés dans la même maison : l'un est normal, c'est le grand frère ; l'autre est issu du 26 septembre et n'est qu'un bébé dans les bras de sa mère. Gordon Zellaby tente une expérience et donne au bébé une boîte qui contient un carré de chocolat. Aussitôt le grand frère s'en empare. La colère du bébé est alors justifiée. Un bébé normal aurait réagi en pleurant et les parents seraient intervenus pour rétablir la justice. Or, ici, le bébé se fait justice lui-même. Ses yeux deviennent luminescents, il entre directement dans la volonté du grand frère qui lui rend l'objet volé. L'Enfant est ainsi le bourreau de l'enfant. Mais plus tard, ce sont les adultes qui cherchent à conserver leur territoire, non en punissant les Enfants – ils en sont incapables – mais en les supprimant.

Difficile de ne pas associer Rosemary à Blanche-Neige, rejetée par les siens, qui trouve dans une autre famille (les sept nains pour le conte, le couple Castevet et la secte dans le roman et le film) un épanouissement dans les travaux domestiques (le nouveau logement que l'on embellit) et qui se bat en vain contre l'empoisonnement (pomme ou mousse au chocolat),

---

<sup>293</sup> René GIRARD, *Je vois satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999.

c'est-à-dire la corruption, de son entourage. Pour Bettelheim, il s'agit d'un conte qui révèle « les difficultés pubertaires de l'enfant de sexe féminin »<sup>294</sup> ; Rosemary est bien marquée par ce conflit lié à sa fonction d'adulte. Guy, loin de représenter le prince charmant, peut davantage être associé à la faiblesse du père dans le conte. En outre, la filiation avec *Barbe-Bleue* de Perrault se constate dès le début du récit avec la porte mitoyenne – interdite – entre l'appartement des Castevet et des celui des Woodhouse.

Bruno Bettelheim consacre un chapitre sur le thème des *Deux Frères* de Grimm très éclairant pour le récit concernant les jumeaux dans *L'Autre* :

(...) le plus souvent deux frères [jumeaux] représentent des aspects apparemment incompatibles de la personnalité humaine, les deux héros, en général, se séparent après avoir été unis pendant un certain temps, et connaissent des destins différents. Dans ces contes de fées (...) le frère qui reste à la maison et celui qui va chercher l'aventure restent en contact par un artifice magique. Quand le frère aventureux meurt, parce qu'il s'est permis de vivre selon ses désirs ou de mépriser les dangers, son frère part à son secours, réussit sa mission, après quoi ils vivent à jamais unis dans le même bonheur<sup>295</sup>.

Les jumeaux Niles et Holland sont séparés lors du décès de ce dernier, et la mort est bien vécue comme une question d'espace que Niles franchit pour rendre vie à son frère. Mais comme dans le conte, le retour à la vie de l'un se fait au détriment de l'intégrité de l'autre et l'union ne se réalise pas dans le bonheur mais le malheur, puisque le retour du mimétique après une période où il a été dominé par la symbolisation a pour conséquence le refus de deux destins différents, non jumeaux. Le problème de l'identité reste central dans les deux : il est fusion dans le conte, anéantissement dans le fantastique. L'objet de la quête est l'Autre, dans un mouvement d'ouverture vers le monde dans le merveilleux et de fermeture dans le fantastique. La séparation peut cependant être interne à l'enfant comme dans *L'Exorciste*, où

---

<sup>294</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées, op.cit.*, p. 252.

<sup>295</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées, op.cit.*, p. 123.

l'on voit bien que la petite Regan a une filiation avec *Peau d'âne*. Dans les deux récits, tout se termine bien pour les jeunes filles, mais dans le récit fantastique trois hommes meurent : Burke, celui qui risquait de remplacer le père de Regan, et les deux pères jésuites (le prêtre exorciste, Merrin, et le jeune prêtre psychologue, Karras). La mort de ces trois « pères » est symboliquement rattachée à la disparition – par le divorce – du vrai père de Regan. Chacun d'eux représentant une des instances de la personnalité humaine : le « Ça » pour Burke, le « Moi » pour Karras et le « Surmoi » pour Merrin.

Enfin, *Shining* est sans doute le récit qui présente le plus explicitement sa filiation avec les contes. C'est à *Barbe-Bleue* qu'est empruntée la fameuse chambre 217, la chambre interdite de l'hôtel, et la référence est directe puisque Danny lit ce conte. Le film de Kubrick met quant à lui l'accent sur l'épisode critique des *Trois Petits Cochons*. Ainsi, on y voit Jack reprendre à son compte les menaces du grand méchant loup qu'il est devenu : « Petits cochons, petits cochons, laissez-moi entrer (...) sinon je soufflerai si fort, si fort que la maison va s'envoler » (« *Little pigs, little pigs, let me in (...) Or I'll huff and I'll puff till I blow your house in* »). De la même manière, on peut constater que l'ingéniosité du garçon est empruntée au *Petit Poucet* ou à *Hansel et Gretel* ; comme l'explique Bettelheim, les enfants considèrent les héros des contes comme des modèles capables d'affronter les géants, autrement dit les adultes. D'ailleurs, dans *Shining*, le choix du prénom des parents n'est pas sans rapport avec celui des héros de contes : Wendy renvoie à l'héroïne de *Peter Pan* et Jack à celui de *Jack et le haricot magique*. Wendy se caractérise par son côté maternel ; dans le récit de James Matthew Barrie, Peter Pan l'emmène avec lui afin qu'elle devienne explicitement la « maman » des enfants perdus et qu'elle leur raconte des histoires. Elle se caractérise également par sa vulnérabilité : ainsi, elle est celle qui est blessée et qu'il faut soigner à son arrivée au Pays-de-Nulle-Part, celle pour qui les enfants bâtissent une maison, enfin elle est

celle que Peter vient sauver des griffes du Capitaine Crochet<sup>296</sup>. La mère dans *Shining* est sauvée par son fils, des mauvais traitements que veut lui infliger son mari, ce qui fait partie de la fantasmagorie enfantine où le père est perçu comme un agresseur. En revanche, Jack est le héros d'un conte amoral<sup>297</sup> et le père est amoral dans *Shining*. Les contes sur lesquels le récit fantastique s'appuie sont assez universellement connus pour être repérés par le lecteur ou le spectateur.

Ce que nous fait découvrir cette filiation entre récit merveilleux et récit fantastique, c'est la grande proximité qui existe entre leurs symbolismes. Le récit merveilleux a un rôle explicatif de l'attitude éthique à adopter face aux conflits. Le fantastique met en scène ces conflits de façon plus réaliste dans la mesure où le héros du merveilleux réussit à vaincre le géant, celui du fantastique tue son père. Le déplacement du symbolisme au réel n'est pourtant pas si simple, car ce réel est lui aussi sujet à un déplacement, le père n'est pas le vrai père, c'est un être possédé par le mal.

– Oh ! Tony, est-ce que c'est mon papa ? (...) Pour se cacher, le mal pouvait emprunter mille masques et maintenant, afin d'enlever Danny, il se dissimulait derrière le visage de Papa, il imitait sa voix, portait ses vêtements. Mais ce n'était pas son papa.

– Oh Tony, is it my Daddy? (...) It wore many masks, but it was all one. Now, somewhere, it was coming for him. It was hiding behind Daddy's face, it was imitating Daddy's voice, it was wearing Daddy's clothes. But it was not his daddy<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> On ne peut que souligner la remarquable ambiguïté des relations entre Wendy et Peter, « parents » imaginaires des enfants perdus. Lorsque Wendy interroge Peter sur la nature de ses sentiments à son égard, ce dernier répond : « Ceux d'un fils dévoué, Wendy ». James Matthew BARRIE, *Peter Pan*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », n° 411, 1988, p. 144.

<sup>297</sup> Il existe d'ailleurs une version fantastique du conte : Brian HENSON, *Jack and the Beanstalk. The Real Story*, 2001. Pour Jack Robinson, cette histoire n'est vraiment pas un conte de fée... Une nuit, une mystérieuse femme lui révèle les terribles secrets qui ont pesé sur ses ancêtres durant des siècles... Ainsi, pour venir à bout de cette malédiction, Jack devra empêcher la créature maudite de renaître, et pénétrer dans un monde fantastique où l'impossible devient réalité. Et si Jack avait menti ? Si c'était lui, le méchant et pas le géant ? Ce film a reçu le prix *Mad Movies* du meilleur inédit vidéo au festival Fantastic Arts de Gérardmer.

<sup>298</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 391.

Nous constatons que le seul personnage pouvant prétendre au statut de héros merveilleux est Danny dans *Shining*. Le pessimisme du fantastique, les fantômes assouvis sont autant de contrepoints que l'on ne trouve pas dans le merveilleux.

Ainsi, on s'aperçoit que les enfants tiennent finalement deux rôles, quand ils sont faux-héros aussi puisque leur rôle est double, tandis que Danny n'en tient qu'un seul :

| Enfant :   | Andrew | Danny | Flora | David | Miles | Regan | Niles | Holland |
|------------|--------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|---------|
| Rôles :    |        |       |       |       |       |       |       |         |
| agresseur  | X      |       |       | X     |       |       |       | X       |
| donateur   |        |       |       |       |       |       |       |         |
| auxiliaire |        |       |       |       |       |       | X     |         |
| mandateur  | X      |       |       |       |       |       |       |         |
| héros      |        | X     |       |       |       |       | X     |         |
| faux-héros |        |       | X     | X     | X     |       |       | X       |

Si'on y regarde de plus près, on peut rapprocher les mobiles de Brémond aux différentes instances en psychanalyse. Le mobile hédoniste, lié au principe de plaisir, correspondrait au « Ça », le mobile pragmatique au « Moi » et le mobile éthique, lié au contrôle de soi, au « Surmoi ». Ces instances se divisent, selon moi, en trois influences plutôt que deux. Le « Ça » correspond à « vivre », le « Moi » à « survivre » et le « Surmoi » à « sous-vivre ». Le « Ça » est incitateur, le « Surmoi » est inhibiteur et le « Moi » parfois l'un, parfois l'autre.

Selon la psychanalyse, les enfants ont, *a priori*, un mobile essentiellement hédoniste. Dans la fiction, les enfants sont des personnages que l'on utilise à différentes fins, donc leurs mobiles sont répartis selon leur fonction dans la fiction. Si l'on considère les héros dans les contes merveilleux, on s'aperçoit rapidement que leur mobile est essentiellement éthique. La morale prédomine dans leur quête. Le mariage final, par exemple, correspond à une conclusion qui aboutit à un ordre social reconnu. Le tableau ci-dessous montre que les enfants dans le fantastique se répartissent tout à fait différemment.

| PATIENTS         | Andrew | Dany | Flora | David | Miles | Regan | Niles | Holland |
|------------------|--------|------|-------|-------|-------|-------|-------|---------|
| <b>Influence</b> |        |      |       |       |       |       |       |         |
|                  |        |      |       |       |       |       |       |         |
| incitatrice      | X      | X    |       |       |       |       |       | X       |
| inhibitrice      |        |      | X     | X     | X     | X     | X     |         |
|                  |        |      |       |       |       |       |       |         |
| <b>Mobiles</b>   |        |      |       |       |       |       |       |         |
|                  |        |      |       |       |       |       |       |         |
| hédoniste        |        |      | X     |       |       | X     | X     | X       |
| éthique          | X      |      |       |       |       |       |       |         |

Les mobiles pragmatiques de nos enfants sont garants de leur survie. Entourés par le mal, ils sont contraints d'adopter des stratégies qui n'aboutissent pas nécessairement à des mobiles éthiques. Dans les contes merveilleux, les méchants humains sont rarement tués, seuls les monstres le sont ; or, dans le fantastique, l'enfant est amené à tuer. Les mobiles éthiques concernent Andrew, dans *Rosemary's Baby*, mais indirectement ; c'est le poids des circonstances de sa conception qu'il porte en lui. Fils de Satan, il doit répondre à une éthique sociale en adéquation avec la vie moderne et rajeunir une société vieillissante. David et ses congénères de *Midwich* sont confrontés à un monde dont l'éthique ne correspond pas à la leur, mais c'est tout de même ce mobile qui les pousse. Leur Surmoi surdimensionné n'est pas accepté. Ils sous-vivent sur cette Terre qui ne les comprend pas et finissent par mourir. Dans *L'Autre*, Niles ne comprend pas l'injustice qui lui a ravi son frère ; c'est à un mobile éthique que Holland doit sa résurrection.

Dans ces trois cas, le mobile éthique ressemble davantage à un mobile anti-éthique, dans la perspective actuelle de la société, selon le point de vue dans lequel on se place. Cette perspective dépend aussi de la place que l'enfant fantastique occupe dans l'univers représenté.

# **LA PLACE DE L'ENFANT DANS FANTASTIQUE**

L'enfant est plongé dans des univers divisibles en trois catégories au plus : l'univers familial, celui qui cherche à maintenir un lien avec la réalité, l'univers de la théâtralité, que l'on peut considérer comme celui du jeu, et enfin, puisqu'il s'agit de fantastique, l'univers surnaturel. Ces trois univers s'enchaînent les uns aux autres, et c'est le passage flou de l'un à l'autre qui crée la confusion tantôt dans les réactions des personnages tantôt dans l'esprit du lecteur ou du spectateur. Les univers dans lesquels gravitent les enfants de notre corpus permettent-ils d'établir si le cadre de vie a une influence sur l'enfant représenté dans le fantastique ?

## **LES ENFANTS DANS L'UNIVERS REPRESENTE**

Miles et Flora vivent dans un château en Angleterre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un village dont on ne connaît aucun habitant. Le monde extérieur se borne à l'église. S'il est question de Londres c'est comme d'une ville lointaine et inaccessible, et le collège a fermé ses portes à Miles. Les enfants sont donc restreints au domaine de Bly, avec son immense jardin agrémenté d'un lac, sa bâtisse rehaussée d'une tour. Le cinéaste a ajouté un kiosque à musique pour caractériser l'univers de Flora ; un jardin d'hiver, et un jardin circulaire encéint par des statues de dieux grecs où par deux fois Miles est source d'inquiétude pour sa gouvernante. Cet univers est composé de très peu de personnages : Mrs Grose, l'intendante, qui les connaît depuis leur arrivée, Anna, la femme de chambre, et la Gouvernante. A cet univers féminin, soumis au dévouement de leur tâche, célibataire de surcroît, s'oppose le couple scandaleux des fantômes de Miss Jessel et Peter Quint.

David et ses « frères et sœurs » naissent, grandissent et meurent à Midwich, un autre village d'Angleterre, dans les années 50. Leur univers est composé des habitants du village



qu'ils utilisent comme parents mais dont ils se séparent pour vivre ensemble. C'est leur univers mental qui est bien plus élargi que celui des personnages normaux, puisqu'ils sont capables d'investir leurs pensées.

Le bébé de Rosemary vit dans le ventre de sa mère qui habite un appartement, le Bramford, à New York. La gestation se situe entre octobre 1964 et juin 1965. Son univers est celui dans lequel le porte sa mère, qui craint pour sa vie, un univers à la fois, physique, psychique et névrotique.

Regan vient d'emménager à Georgetown avec sa mère actrice. L'histoire se déroule à la fin des années soixante. Elle ne semble pas fréquenter l'école et passe ses journées avec la secrétaire de sa mère ou seule dans le sous-sol de la maison. La solitude de l'enfant fait contraste avec la vie mondaine de la mère. L'absence de son père est comblée par un personnage imaginaire, le capitaine Howdy. Une cuisinière et son mari, chauffeur et homme à tout faire, s'occupent de la maison, mais leur discrétion fait d'eux des personnages très secondaires. Lorsque Regan tombe malade, elle apprend à connaître l'univers médical : elle voit des psychiatres, des neurologues. Lorsqu'elle est possédée, elle reçoit la visite du prêtre Karras. Son univers est alors réduit à sa chambre et à son lit, sur lequel elle reste attachée afin de protéger son entourage et d'éviter qu'elle ne se blesse elle-même.

Niles, enfermé dans un asile psychiatrique nommé Babylone, raconte les drames qui ont traversé sa vie entre 1934 et 1935 lorsqu'il avait onze ans et qu'il vivait dans une ferme du Connecticut. L'univers de l'enfant a basculé, durant cette année. Les espaces privilégiés de l'enfance : la forêt, les champs de blé, la chambre de la grand-mère avec son fauteuil à bascule, s'opposent aux espaces sombres et souterrains : le fond du puits, la cave aux pommes sous la grange, le faux plancher du magicien, les cercueils, la tombe du père et du frère. Le lien entre ces deux espaces est maintenu par le secret de la boîte à tabac dont l'enfant ne se sépare jamais, c'est d'ailleurs par cet objet qu'il est possible de le distinguer de son frère dans

le film. Les personnages de sa famille sont exclus de son univers, qui ressemble fort à celui des autistes.

Danny accompagne ses parents dans un palace situé dans les somptueuses montagnes du Colorado, pour six mois, ce qui correspond à la période où l'hôtel est coupé du reste du monde à cause de la neige. Le père de Danny, qui s'attelle à l'écriture d'une pièce de théâtre, et sa mère y tiennent la place de gardiens. L'univers de Danny se restreint à l'hôtel qui se peuple de personnages fantomatiques et de visions terrifiantes. L'enfant possède comme Regan un compagnon imaginaire dans sa solitude.

Montagne, campagne ou ville, peu de différences dans le fond, puisque ces espaces n'accordent guère une ouverture sur le monde extérieur à ces enfants et c'est sans doute cette aporie, dans l'esprit des auteurs, qui permet le surgissement du surnaturel. Le cadre ainsi fixé, un paysage ouvert mais une capacité d'action limitée, ouvre une brèche dans laquelle peuvent s'insinuer fantômes et monstres divers, qui s'élargit au fur et à mesure de l'action. L'espace du surnaturel envahit l'espace réel jusqu'à le réduire à néant dans certains cas – notamment dans *L'Autre*. La façon dont les enfants perçoivent le monde qui les entoure n'est pas ce qui importe le plus, c'est ce que les personnages adultes leur renvoient de leur propre perception qui compte, qui valide la présence du surnaturel et fait poids dans le fantastique. Lorsque les personnages adultes ne sont pas témoins des faits surnaturels qui s'imposent aux enfants – mais le lecteur ou le spectateur l'est – il n'est pas nécessaire que l'enfant s'en rende compte. Comment savoir si Danny est conscient dans *Shining* que les deux jumelles qui apparaissent sont des fantômes puisqu'il n'a pas entendu au préalable le récit de l'histoire de leur mort, puisque leur vision s'effectue alors que l'hôtel est encore rempli de personnes réelles ? L'enfant est placé dans un univers mouvant où s'interpénètrent plusieurs mondes.

Les questions du passage d'un espace à un autre, de la relation des adultes au surnaturel et de leur comportement vis-à-vis des enfants sont à poser dans l'ensemble de l'univers représenté. L'enfant est le point de convergence de plusieurs mondes, il est l'instrument par lequel le fantastique se construit.

Mais les divers espaces représentés dans les œuvres se resserrent autour de lieux spécifiques propres à l'enfant ou à sa famille. On y retrouve des lieux de vie, des lieux refuges, des lieux dangereux, des lieux de représentations, picturale ou photographique. La distribution de ces lieux répond-elle à une ou des intentions précises quant à l'irruption du fantastique ? On constate que des lieux sont spécialement attribués à certains personnages. Deviennent-ils un repère qui aide à la construction de ceux-ci ? Certains lieux sont neutres tandis que d'autres sont stratégiques. Les personnages sont installés comme des pièces sur un échiquier et leurs déplacements correspondent à une attaque ou à une défense, mais le plus souvent c'est l'attente qui domine.

## **LES LIEUX REFUGES**

Les enfants se plaisent dans les lieux confinés, ils sont particulièrement friands des cachettes, improvisées ou fabriquées ; seuls ou en groupe, ils se soustraient ainsi aux regards extérieurs, ils peuvent jouer, chuchoter. Le refuge est à la fois le lieu de la gestation et de l'émancipation ; les enfants cherchent un lieu refuge parce qu'ils ont besoin de trouver un réconfort dans une solitude tout utérine et en même temps, c'est le lieu où ils fomentent des conspirations contre des personnages réels ou imaginaires. Cette double articulation semble nécessaire à l'épanouissement des enfants, les aide à grandir. Ce lieu d'intimité est en général interdit à tout autre enfant ne faisant pas partie du clan ou aux adultes qui, s'ils outrepassent la règle, deviennent des personnages maléfiques. La transgression est ressentie alors comme une

invasion. L'envahisseur doit être châtié<sup>299</sup>. Les enfants de notre corpus ont affaire à deux types d'envahisseurs : des êtres vivants et des êtres surnaturels. Nous allons chercher dans les romans et les films la façon dont est traitée la question du refuge avec cet ingrédient particulier.

### ***LE KIOSQUE ET LA TOUR***

Flora, dans le film, trouve refuge dans le kiosque face à la mare. Sa boîte à musique lui permet de danser. Elle s'est enfuie pour échapper à la surveillance de sa gouvernante et donner libre cours à son envie. Son frère, lui, préférait les hauteurs de la tour. Bizarrement, ces lieux se trouvent à l'extérieur et sont ouverts, pas de toit pour la tour, pas de portes pour le kiosque. La sécurité qu'ils représentent serait donc *a priori* relative. Chacun de ces lieux rapproche les enfants des fantômes ou l'inverse. Quint se trouvait sur la tour quand Miss Giddens l'a vu depuis le jardin, mais lorsqu'elle a rejoint l'intrus, il n'y avait plus que Miles, jouant avec « ses petits amis », c'est-à-dire les pigeons. La présence de ces animaux domestiqués par l'enfant a un double sens, d'une part elle révèle la solitude de l'enfant et le caractère de refuge du lieu et, d'autre part, le désir d'un lien avec le monde extérieur puisque ces oiseaux sont utilisés par l'homme pour être des messagers. Les inserts sur des pigeons volant au ralenti ressemblent à un signal qui convoque la présence du fantôme auprès de Miles ou représentent l'esprit du fantôme lui-même.

Le double mouvement protection - émancipation se constate bien ici mais le refuge perd son caractère protecteur pour devenir un lieu dangereux. La présence d'un être imaginaire que l'adulte a été capable de voir devient, par cette vision, un être surnaturel. C'est

---

<sup>299</sup> On se souvient du film *La Guerre des boutons* (1961) d'Yves Robert. Deux villages, Longeverne et Velrans, sont en guerre. C'est la guerre que mènent chaque année les écoliers des deux communes. Quand la troupe de Longeverne commandée par le grand Lebrac fait un prisonnier on soustrait à ce dernier tous ses boutons. Cette méthode remporte un franc succès à tel point que les troupes, pour éviter cette extrême humiliation, se mettent à combattre nues.

le regard de la Gouvernante qui valide la présence du fantôme. L'intrusion de Miss Giddens, qui ne semble pas produire davantage qu'une légère surprise chez l'enfant, est donc double, elle concerne à la fois le lieu et l'imaginaire de l'enfant. N'est-ce pas à partir de ce lieu, de l'énigme de l'apparition de Quint, de la présence de l'enfant qui affirme ne pas avoir été en compagnie d'un homme sur cette tour, que s'installe dans l'esprit de la gouvernante le sentiment que les enfants se jouent d'elle ?

Miss Giddens, dans le livre comme dans le film, était dans le kiosque quand elle a vu Miss Jessel pour la première fois. Elle occupait, à ce moment là, sans le savoir, le lieu refuge de la fillette. C'est dans ce lieu qu'elle interdit à Flora de faire de la barque ; interdit que la fillette transgressera quand elle sera seule. C'est toujours là que Flora évoque la mort. Dans le roman, elle raconte que Miles avait vu une main sortir de l'eau, dans le film, elle demande à Miss Giddens si les tortues savent respirer sous l'eau, après y avoir plongé Ruppert, sa tortue. Enfin, c'est encore dans le kiosque que la Gouvernante voit, de nouveau en compagnie de Flora, pour la dernière fois, Miss Jessel. La première fois, elle avait tu sa vision à la fillette, la seconde fois, elle demande à la fillette de s'expliquer sur cette vision. L'intrusion est encore double, en pénétrant dans le lieu refuge, la Gouvernante investit l'imaginaire de l'enfant.

Comme Miles, Flora reproche cette interruption du jeu à sa Gouvernante. La conséquence de l'interruption du jeu est terrifiante<sup>300</sup>. Dans les autres récits, les lieux refuges se trouvent à l'intérieur des habitations.

---

<sup>300</sup> Ray Bradbury a écrit une nouvelle sur les conséquences mortifères de l'interruption du jeu dans sa nouvelle « The Veldt », [*Saturday Evening Post*, 23 septembre 1950] (autre titre *The World the Children Made*) Traduction : « La Brousse », in *L'Homme illustré*, Denoël, Présence du futur, 1951. Traducteur : C. Andronikof. Mis en scène au cinéma par Jack Smight, sous le titre *The Illustrated Man (L'Homme tatoué)*, USA, 1969. Deux enfants ont une nursery spéciale où ils projettent sur les murs leurs mondes imaginaires. Lorsque leurs parents veulent désactiver la pièce, les enfants projettent une dernière fois la brousse de façon si réaliste qu'un lion dévore leurs parents.

## ***LA CAVE AUX POMMES***

Holland et Niles se retrouvent souvent dans la cave aux pommes ; ce lieu, matriciel par excellence, comporte deux entrées. L'une donne accès directement par le haut à la grange : « une trappe découpée dans le grossier plancher de la grange, quelque douze pieds plus haut <sup>301</sup> » ; l'autre à l'ensemble de la cave, au-dessous de la maison. Deux escaliers, deux portes, deux enfants dans le même lieu, sombre et familier. Lorsque l'une est fermée, l'autre est toujours accessible. Ce lieu a un caractère double, leur père y a trouvé la mort. Lieu de vie matriciel, et tombeau tout à la fois. D'autant que Holland est mort, et que Niles le rejoint dans cet espace. La particularité de cet espace est de se trouver à la jonction de la maison et de la grange, entre deux mondes.

Dans cette cave, Niles propose à son frère de créer « un royaume d'hiver », en plein été, dans le premier chapitre. Il veut simuler la neige avec des quenouilles. Il cherche son approbation, incapable d'avoir confiance en son idée, sans lui et cherchant à le séduire. Le fantôme de son frère est un élément rassurant et inquiétant à la fois, dans ce lieu sombre. L'intrusion du cousin Russel dans cette cave doublement interdite – par les adultes aux enfants, et par les jumeaux à Russel – n'est pas ce qui va provoquer la mort de ce dernier. Ce sont deux faits : il a vu la bague volée et auparavant il a entendu parler de la neige. C'est en criant « Je suis le roi de la montagne » que le garçon périt en tombant sur une fourche. Il se moquait ainsi du projet de Niles – recouvrir la cave de neige – et il était susceptible de révéler aux adultes que Niles possédait une bague volée. C'est au-dessus de la cave aux pommes que Russel meurt, dans la grange qui représente son univers. Lorsque Niles et Holland sont dans la grange, Holland sort de sa cage le rat blanc qui appartient à Russel, il le prend simplement dans ses mains et l'animal passe de vie à trépas. C'est la seule fois que Niles est en présence de Holland lorsque celui-ci donne la mort. Si Niles est schizophrène, il se dédouble et voit

---

<sup>301</sup> Thoma TRYON, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 24.

Holland agir. Pour les autres meurtres, Niles ne se voit pas faire. Niles ne voit jamais Holland agir.

### ***LE SOUS-SOL***

La maison des MacNeil se situe sur les hauteurs de Washington. La chambre de Regan donne sur un escalier à pic dans la rue. Sous la chambre se trouve le salon au rez-de-chaussée et, au-dessous encore, le sous-sol donne ce même escalier extérieur. Une baie vitrée permet de le voir et l'aspect du sous-sol est ainsi lumineux. Il ne présente aucun aspect terrifiant et l'enfant s'y réfugie pour dessiner, sculpter et rencontrer son ami imaginaire par l'intermédiaire du oui-ja. Le lecteur et le spectateur sont invités à deux reprises dans ce lieu : la première fois pour une conversation entre la fille et la mère et la seconde fois entre Karras et la mère de Regan. C'est dans la première scène dans le sous-sol que Regan montre ses pouvoirs télékinésiques. La mère de Regan découvre en même temps le oui-ja caché sous un journal et le goût de sa fille pour ce jeu. Elle veut y jouer avec elle, mais quand elle avance sa main, le galet s'éloigne brutalement de lui-même, à l'opposé de la planche. Pourquoi Regan avait-elle caché le oui-ja ? Sinon pour le soustraire à la vue des adultes et en particulier à sa mère. Le jeu ainsi découvert, par un tiers, est une intrusion qui provoque la riposte immédiate.

La seconde visite a lieu alors que Regan est possédée. Elle a vomi sur le père Karras et Chris le conduit au sous-sol qui fait aussi office de buanderie pour laver son sweat-shirt. Là, le prêtre découvre les dessins inquiétants de la fillette accrochés sur les murs de son espace. L'univers représenté par les dessins de Regan est peuplé de chimères, d'êtres hybrides et monstrueux.

## ***UNE MAISON POUR LES ENFANTS***

Les Enfants de la communauté de Midwich s'installent seuls, à La Grange, ils ont neuf ans et la décision de la séparation avec la famille peut faire penser à un départ en pension. Une cabane à la dimension d'une maison, une autonomie totale, cela caractérise bien le rôle émancipateur du lieu refuge. Or, s'ils partent, c'est qu'ils souhaitent vivre groupés, loin des pensées négatives des villageois à leur égard. Ils forment ainsi une communauté à part. Gordon Zellaby qui leur donne des cours, est le seul adulte admis dans leur refuge. La Grange est cependant un refuge temporairement sécurisant puisque les Enfants savent qu'en Union soviétique leurs « frères » ont péri sous les bombes. Ils scrutent le ciel dès qu'un avion passe, bien que Gordon ait obtenu un sursis d'un an par l'armée, qui a effectivement pensé à prendre la décision de les supprimer. Mais la colère monte au village et, pour se débarrasser des Enfants, les hommes se regroupent, munis de torches pour incendier le bâtiment. Cette intrusion radicale représente un réel danger pour la vie des Enfants. Le refuge encore une fois est susceptible de ne plus assurer la sécurité escomptée.

## ***L'ABSENCE DE LIEU REFUGE***

Le seul enfant à qui l'on ne voit pas de lieu refuge, est Danny, dans *Shining*. Dans le roman, à l'extérieur de l'hôtel, se trouvent des jeux réservés aux enfants, entourés de buissons aux formes d'animaux. Danny ne les a utilisés qu'une fois parce qu'ils représentent un danger. Ils bougent, et ce n'est pas l'enfant par qui on l'apprend mais par Jack, son père. Cependant, Danny trouve refuge auprès de sa mère, de Tony, son ami imaginaire, et d'Halloran, le cuisinier, qui possède le *shining* aussi. Il ne saurait y avoir un espace sécurisant dans cet hôtel où les fantômes ouvrent les portes fermées à clés. A deux reprises les portes sont ouvertes, celle de la chambre interdite et celle du garde-manger où Wendy avait enfermé



Jack, qui cherchait à la tuer. Danny ne trouve pas non plus de refuge rassurant dans son imaginaire.

Les lieux refuges sont exploités à des fins bien précises, ils sont un espace contre un danger extérieur, c'est pourquoi une transformation de l'enfant s'opère après les tentatives d'intrusion ; cette transformation est jugée négative, le plus souvent parce qu'elle installe un sentiment de colère – qui apparaît pourtant rarement de façon explosive, sauf chez Flora – lié à la perte d'une intimité, d'une liberté, d'un état de propriétaire. Ce lieu refuge est un lieu de transition d'un état à un autre qui fait en quelque sorte partie intégrante de l'enfant. C'est un lieu complexe qui permet la régression et la progression, celui fait passer de l'« infantia », l'incapacité de parler, à l'« adolescens », celui qui se met en route pour devenir un « adultus ». Il est intéressant de constater qu'en latin ces deux derniers états sont désignés par des verbes, donc par des actions, et que ce sont les temps de la conjugaison qui les transforment, mais aussi qu'« adultero », qui signifie « falsifier, altérer », a la même racine. La progression de l'enfant passe par la fausseté, l'hypocrisie, le mensonge et l'altération des traits de l'innocence.

L'enfant qui trouve refuge à l'intérieur de lui-même, c'est le cas de Danny, fait preuve d'une grande maturité, et c'est pourtant le plus jeune de nos enfants ; son passé traumatisant l'a conduit à adopter une attitude silencieuse non par incapacité de parler mais par nécessité de cacher ses propres sentiments pour sa propre survie. C'est lui qui nous permet de comprendre la réserve des autres enfants du corpus. Lorsque le corps de l'enfant est investi d'un intrus, ce qui arrive à Regan et probablement à Niles, Miles et Flora, c'est qu'il est dépassé par cette progression. La nature de l'intrus c'est toujours le mal, qu'il prenne le visage d'un membre de la famille (père, mère, frère), d'un fantôme ou d'un démon. Le lieu

refuge – extérieur ou intérieur – ne peut plus assumer sa fonction première, donner un sentiment de sécurité.

## **LES LIEUX DANGEREUX**

Certains lieux représentent un danger de façon radicale. La rue pour les Enfants de Midwich est tout à fait dangereuse. Une Enfant reçoit un ballon en pleine tête par un enfant normal qui la visait, son geste était prémédité et agressif ; une voiture a heurté une Enfant et, enfin, un homme tente de les tuer avec un fusil de chasse. Pour Danny, c'est l'ensemble de l'hôtel qui représente un danger ; des fantômes surgissent au détour des couloirs, les ascenseurs déversent des flots de sang, la chambre interdite abrite un fantôme qui tente de l'étrangler, et enfin, son père le poursuit avec une hache dans le labyrinthe. Regan se réveille la nuit parce que son lit bouge, la fenêtre de sa chambre s'ouvre d'elle-même et un froid glacial l'envahit. Puis c'est son corps, dirigé par un esprit intrus, qui devient le lieu même du danger. En revanche, Miles et Flora sont tout à fait à l'aise à Bly, c'est leur domaine, ils en connaissent les moindres recoins ; le danger pour eux vient de l'intrusion de la nouvelle gouvernante, qui entrave leur liberté, ou des fantômes, qui cherchent à prendre possession d'eux. C'est loin de Bly que Miles ne se sent pas en sécurité. Lorsque Miss Giddens lui demande quelles sont ses perspectives d'avenir, l'enfant répond qu'il voudrait rester toujours à Bly. Le danger, Miles ne le voit pas venir. A la fin du récit, il souhaiterait faire plaisir à sa Gouvernante. Il pense que, comme pour Flora, elle cherche à lui faire voir le fantôme de Miss Jessel, mais c'est Quint qu'elle voit. Lorsqu'il rectifie et prononce le nom de Quint, il meurt. Est-ce la vision du fantôme qui provoque le choc mortel ou son cœur qui se brise à l'évocation du disparu ? Personne ne le saura puisque la fin est volontairement déceptive.

Le danger pour Niles est bien sûr son frère Holland parce que ses réactions sont imprévisibles et cruelles. Une scène montre comment Niles est sous son emprise. Alors qu'il

est dans son lit, Niles voit, en caméra subjective, l'ombre de son frère sur la porte qui siffle et lui demande de venir. Pourquoi Niles verrait-il que son frère représente un danger pour lui puisqu'il est son *alter ego* ? Comment un être aimé, même mort, pourrait-il lui vouloir du mal ? C'est la même question que l'on pourrait poser à propos de Miles et Flora. Pourquoi craindraient-ils Quint et Jessel ? Pourquoi leur voudraient-ils du mal ? Ils vivaient en harmonie avant leur mort ; pourquoi cela changerait-il après ?

Chacun des enfants doit lutter contre les attaques extérieures avec ses propres armes. Les Enfants de Midwich utilisent ce que l'on pourrait nommer le « retour de manivelle », la voiture va s'écraser contre un mur, le fusil de chasse sert au suicide de l'agresseur, l'homme qui mène le groupe venu incendier le bâtiment, est brûlé par sa propre torche. Le combat est psychique, c'est la lutte entre deux volontés. Danny a le temps pour lui, ses visions prémonitoires lui permettent d'avoir une avance sur ses agresseurs et, dans le labyrinthe, il remonte le temps en revenant sur ses pas dans la neige. Le cas de Regan est un peu spécial puisque la lutte se fait par l'intermédiaire des exorcistes, la seule arme qu'elle possède, c'est la pitié qu'elle inspire à Karras par l'intermédiaire de l'inscription « help me » sur son corps. Niles quant à lui protège son frère, lié par un pacte avec lui, il ne peut le trahir sans se trahir lui-même.

Les lieux dangereux abritent des êtres dangereux et l'enfant doit généralement compter sur lui-même pour les affronter. Seuls Miles, Niles et Regan sont dans cette incapacité : Niles parce qu'il ne voit pas que son frère représente un danger, Regan parce qu'elle est totalement sous l'emprise de l'intrus dans son corps. Si l'on ignore les raisons pour lesquelles Miles ne peut l'affronter, on comprend seulement que les trois enfants se sont laissés absorber par le danger. L'absorption et le rejet<sup>302</sup> sont en définitive les deux seules attitudes possibles face au

---

<sup>302</sup> On pense à Cronos qui dévorait ses enfants et à Zeus, le rescapé, qui libéra ses frères de l'engloutissement. Les deux actions, l'absorption et le rejet, se succèdent.

danger. Ce qui revient à être à l'intérieur ou à l'extérieur de la sphère du danger. Pourtant, les faits ne sont pas si simples car parfois on assiste à la réciprocité de l'intrusion.

## **L'ENFANT, ESPACE DE DANGER**

En effet, la réciprocité de l'intrusion existe. L'enfant peut apparaître comme un danger pour et par son propre univers. Du point de vue narratif, dans *Le Tour d'écrou*<sup>303</sup>, le caractère intrusif de l'enfant provient d'une dramatisation, davantage encore dans le film. On y voit, en effet, Flora se lever la nuit pour regarder sa gouvernante dormir, le trio jouer à cache-cache, et la façon inquiétante dont les enfants se mettent à rire quand ils assistent en haut de l'escalier à la conversation entre les deux femmes de la maison. Miss Giddens affirme à Mrs Grose qu'elle vient de voir un étranger derrière la porte vitrée, qu'il avait le même visage que l'homme sur le portrait découvert dans le grenier. Ce à quoi Mrs Grose répond que cela n'est pas possible puisque l'homme sur le portrait est Quint et que celui-ci est mort depuis un an. Les enfants à ce moment-là éclatent de rire, la technique crée une distorsion de ce rire qui paraît diabolique et ajoute le son ralenti de la boîte à musique que Flora tient dans ses mains. Telle la boîte de Pandore, la boîte à musique semble avoir fait s'échapper le mal sous la forme du rire des enfants. C'est pourtant Miss Giddens qui est à l'origine du déversement du mal, puisque c'est elle qui a trouvé la boîte cachée et c'est bien sa curiosité qui permet au mal de s'établir définitivement dans son esprit sous les traits des enfants. Le rire des enfants s'introduit dans l'esprit de Miss Giddens, il résonne en écho, déformé, tout comme les enfants seront déformés dans son esprit par les fantômes. Chaque action des enfants sera considérée par la jeune femme de façon contextualisée, c'est-à-dire en rapport avec les fantômes. Ainsi, lorsqu'elle les voit chuchoter, elle confie à Mrs Grose qu'ils parlent des fantômes ou lorsque Miles lui lance des injures, elle lui pardonnera en lui disant que ces mots ne venaient pas de

---

<sup>303</sup> Nous analyserons ce point, dans le chapitre consacré à la théâtralité.

lui. Pourtant l'intrusion de Miles dans le silence et la solitude de Miss Giddens, lorsque Flora, toujours en crise, ne veut plus la voir, ressemble à un réconfort. On s'aperçoit que l'intrusion volontaire des enfants dans la vie de la gouvernante peut avoir une visée négative (moquerie, espionnage) ou positive (curiosité au sujet de son enfance, réconfort). Le va-et-vient entre ces deux valeurs de l'intrusion contribue cependant au malaise de Miss Giddens. C'est l'effet de la douche écossaise (alternance ange/démon) qui met ses nerfs à rude épreuve. L'art déceptif est à l'œuvre dans le film ; par exemple après la séance du poème, la gouvernante se tourne vers Mrs Grose et exprime ses pensées à voix haute : « Et si les enfants savaient ? » (sous-entendu : l'existence des fantômes) ; sans lui laisser le temps de répondre, Flora intervient : « Savaient quoi, chère Miss Giddens ? » Cette intervention dans la conversation des adultes est coupée par un cut. Le spectateur ne connaîtra jamais la réponse de Miss Giddens. Il a juste la liberté de terminer la phrase et de penser comme la fillette qu'il aimerait bien savoir aussi. Cette intrusion de Flora est très directe, elle a une connotation positive, l'éveil de la curiosité de l'enfant, et négative, visiblement provocatrice.

En revanche, seule la curiosité pousse Danny à entrer dans la chambre interdite de l'hôtel. La porte jusqu'à présent fermée à clé est tout à coup entrebâillée ; l'enfant ne résiste pas à la tentation, cette intrusion est la transgression d'un interdit formulé par ses deux amis, Tony et Halloran.

Si Holland est un intrus dans la vie de Niles, cette intrusion est nécessairement réciproque à cause de leur gémellité et du pacte qui scelle leur relation. Niles s'est introduit dans la mort de Holland. Il a coupé le doigt de son frère, dans son cercueil. Ce qui pousse l'enfant à agir de la sorte, c'est l'envie de la bague et le sentiment d'injustice qui l'en privait. Cette intrusion, qui pourrait paraître négative au premier abord, est compréhensible alors que l'on sait qu'il est le dernier survivant de la lignée des Perry dont cette bague est l'emblème et que pour lui cet acte n'est pas un vol puisqu'il a agi avec l'accord de son frère – qui l'a

encouragé à le faire – et qu'ils ont fait un pacte. Son frère mort lui donne l'impression de ne plus exister pour les autres membres de sa famille et notamment sa mère. L'autre intrus, qui accapare l'attention des autres, c'est le bébé de sa sœur aînée. Niles avait acheté une lampe poupée à sa sœur pour la naissance du bébé. L'intrus sera subtilisé et remplacé par cette lampe. L'intrusion est donc immédiatement contrée par une autre. On se trouve face à des séries de substitutions qui indiquent le désir de l'enfant de reprendre sa place dans la famille. Pour Niles, dès le début, sa chemise sert de cachette à la boîte qui sert de cercueil à ce qui lui reste du cadavre de son frère.

Regan aussi se sent lésée de ne pouvoir assister à la fête que sa mère organise. Elle est juste présentée à quelques invités puis elle est priée d'aller dormir. Mais elle redescend à la fin de la soirée, alors qu'il ne reste qu'un petit nombre des amis de sa mère chantant autour du piano. Elle se tourne vers l'astronave et lui dit : « vous allez mourir », puis fait pipi sur le tapis. Certes, elle gâche ainsi la soirée et accapare l'attention de sa mère.

Enfin, pour les Enfants de Midwich, la réciprocité de l'intrusion est une question de survie. A la manière des schizophrènes, ils sont capables de vider l'esprit de l'autre et d'y substituer le leur, au propre et non au figuré. Cette action psychique extrême provient d'un engrenement qui fait penser que ces Enfants deviennent des machines. Ils sont dépendants des femmes qui les accueillent, mais ces femmes sont dépendantes d'eux pour exister en tant que mères (plusieurs d'entre elles ayant été dans l'incapacité de procréer par stérilité, éloignement du mari ou célibat), l'emprise est réciproque.

L'intrusion de l'objet et l'intrusion par l'objet s'enchaînent dans toutes nos œuvres mais connaissent des destins différents et cela dépend de l'espace interstitiel qui est laissé entre l'enfant et l'objet. Plus l'enfant est dépendant de l'objet, moins il a de chances de s'en sortir, pourrait-on en déduire. Il n'en est rien. Les enfants qui meurent sont les plus autonomes : Miles et les Enfants de Midwich. Le détachement entre l'enfant et son univers représente un

danger pour lui-même tandis que son attachement est un danger pour les autres : mort des prêtres exorcistes, mort du père dans *Shining*, fin du rôle de la gouvernante pour Flora, mort de tous les opposants dans *L'Autre*. Cet interstice, cet espace intermédiaire est un espace fantastique.

### ***L'ESPACE INTERMEDIAIRE***

Un espace intermédiaire sert à la fois à séparer et à unir. L'espace du dehors et du dedans, l'extérieur et l'intérieur, le réel et le surnaturel sont séparés et unis par un espace que l'on pourrait qualifier de transitionnel parce qu'il n'est pas fait pour que l'on y reste, il est un lieu de passage. Il peut être très visible (les portes, les fenêtres) mais aussi sonore ou encore implicite.

### ***LES PORTES ET LES FENETRES***

La fenêtre ne permet qu'un passage partiel du personnage de l'intérieur à l'extérieur ou vice versa. Seuls la tête et le buste du personnage sont visibles. Ainsi Flora à la fenêtre de sa chambre scrute le jardin la nuit, elle reste assez longtemps dans cet espace intermédiaire et cela semble être habituel, le sourire qu'elle adresse au jardin peut permettre de penser que quelqu'un se trouve à l'extérieur mais aucun contre-champ ne vient valider cette hypothèse. Il peut tout aussi bien s'agir du fantôme de Miss Jessel ou de l'évocation d'une pensée qui provoque ce sourire. Pourtant, elle fredonnait à la fenêtre et son regard s'arrête, en même temps que son fredonnement, sur un point fixe. La fenêtre propose un spectacle qui se situe à l'extérieur ou à l'intérieur ; ainsi Flora, depuis le jardin, surprend Mrs Grose et Miss Giddens, en passant la tête par la fenêtre du salon pour les prévenir de ce qui se passe à l'extérieur. Cette faculté de Flora de passer ainsi du dehors au dedans induit l'idée qu'elle invite les autres à entrer (le fantôme) ou à sortir (Mrs Grose et Miss Giddens).

Miles se penche à la fenêtre de son wagon, dans le film, lors de sa première apparition. Il se donne à voir, excité par son retour, et guette Flora. Son buste sort du cadre de la fenêtre pour entrer dans le cadre du film dans lequel il se trouve ainsi à moitié, comme si le réalisateur souhaitait, à l'image, montrer que l'enfant ne sera présent qu'en partie dans le reste du film (l'autre partie étant à la merci du fantôme). A l'inverse de Flora, c'est la tête qui domine dans cette présentation de Miles ; il est la tête, Flora les jambes comme nous le constaterons dans la partie consacrée, plus bas, aux autres délimitations spatiales.

La fenêtre du couloir du premier étage de Bly a une valeur métaphorique dans le film. Une ficelle terminée par une perle de bois frappe contre le bois de la fenêtre avec un rythme aussi régulier qu'un métronome et le bruit fait penser au rythme d'un coït d'autant qu'il est accompagné du son off d'une voix féminine qui répète à plusieurs reprises : « love me ». Le fantastique ici provient de l'interprétation que le réalisateur nous permet de faire. La fenêtre serait un élément féminin et représenterait Miss Jessel, la ficelle, l'élément masculin qui représenterait Quint. Les objets ordinaires sont personnalisés et prennent vie et voix. L'empreinte de la vie sexuelle des anciens occupants est ainsi métaphorisée et fantasmée par Miss Giddens.

La fenêtre de la chambre de Regan est en revanche le lieu intermédiaire qui permet le passage du démon – dématérialisé sous l'aspect d'un froid glacial et d'une couleur bleutée. C'est par cette fenêtre donnant sur l'escalier à pic que les auteurs laissent imaginer, par l'intermédiaire de l'inspecteur Kinderman, que Regan a fait tomber Burke Dennings. Cette fenêtre représente aussi le salut de Regan. Le démon sort du corps de Regan, entre dans celui de l'exorciste, qui saute par cette fenêtre pour tuer le démon avec lui.

Est-ce par la fenêtre qu'Holland est passé pour enlever le bébé ? Elle s'était ouverte quand l'orage a éclaté. La fenêtre de la chambre de Miles s'est ouverte tout aussi brutalement et a soufflé la bougie. Elles semblent dotées d'une vie, du pouvoir de bouger sans



interventions humaines. Enfin, c'est par un zoom avant sur une fenêtre que se clôt le film *L'Autre*, laissant voir à travers la vitre le visage de l'un des jumeaux. Cette image est tout aussi fantomatique que celle des *Innocents* où Miss Giddens est filmée de l'extérieur alors que la pluie tombe.

Les portes, quant à elles, permettent d'entrer et de sortir, elles peuvent être fermées, ouvertes ou entrebâillées, elles font entrer des corps ou entrevoir une tête, elles peuvent être pleines et cacher à la vue ce qui se passe de l'autre côté, ou vitrées, mais elles sont toujours, dans le fantastique, une frontière importante.

Séparée par la porte vitrée Miss Giddens se trouve face à face avec Quint et, étonnamment, elle prend la place du fantôme quand Mrs Grose entre dans la pièce, dupliquant ainsi la situation. C'est en avançant vers une porte vitrée que Miles récite son poème dédié à Quint, et par la même porte que Mrs Grose raconte à Miss Giddens la façon dont Quint a été retrouvé mort sur les marches, juste de l'autre côté de cette vitre.

Chaque porte renferme un mystère, sur le passé ou l'avenir. Plus elles sont fermées, plus on cherche à les ouvrir. La curiosité est la plus forte pour ces personnages, adultes ou enfants. Niles trouve la porte de la cave aux pommes cadenassée, il entre par la trappe. Miss Giddens entend des voix dans le couloir mais toutes les portes sont verrouillées, elle regagne sa chambre pour se rassurer. Tout autant symbolique le geste de Regan qui consiste à claquer la porte de sa chambre, afin d'y soustraire ou d'y ajouter un personnage.

Portes et fenêtres indiquent métaphoriquement que la conscience est ouverte ou fermée sur un mystère. Les psychanalystes ne manqueraient pas d'y voir l'image du préconscient associée à celle de la censure. Ouvrir une porte interdite s'accompagne d'une transformation. Derrière la porte se trouve des images de l'inconscient qui nécessairement subissent une transformation, un déplacement, pour venir à la conscience. Ce qui se cache derrière les portes serait de l'ordre du refoulé. C'est bien cela qui se produit pour Niles. Il retrouve le fantôme de

son frère, autrement dit le sentiment de culpabilité lié au vol de la bague qui a nécessité le sectionnement du doigt. Jack, le père de Danny, entre dans la chambre interdite pour vérifier la présence d'un intrus dans l'hôtel après que Danny a été agressé. Derrière la porte de la salle de bains, il voit une belle jeune femme qui sort de la baignoire ; le mécanisme de la censure (liée au fait qu'il est marié, que sa femme Wendy se trouve en bas) se met en place et transforme ce fantasme agréable en cauchemar : « On peut reconnaître dans les opérations préconscientes l'aspect défensif, l'emprise du principe de plaisir et l'influence du processus primaire<sup>304</sup> ». La jeune femme prend l'aspect dégoûtant d'une morte vivante. A son retour auprès de son épouse, Jack affirme qu'il n'y avait personne, d'où les soupçons de Wendy. Pour elle, Jack a tenté d'étrangler son fils. On ne sait pas ce que l'enfant a vu, puisqu'il reste muet de terreur jusqu'à la fin du film, n'empruntant que la voix de Tony pour prévenir sa mère du danger. L'arrêt des sons est justement l'indice d'un autre espace entre le monde réel bruyant et le monde surnaturel où les sons sont absorbés.

### ***LA FRONTIERE AUDITIVE***

Parfois, l'ouverture ou la fermeture d'une porte s'associe à l'interruption du son. La coupure momentanée du son prévient le spectateur que le monde réel se transforme. Les cris sont absorbés, comme dans la représentation du cri de Munch, très proche de celui de Danny. L'enfant est dans un état de transe, son cri lui permet d'appeler Halloran, qui se trouve à des centaines de kilomètres de lui. Le cri est intérieur et pourtant l'effet s'en fait ressentir avec violence sur le spectateur. Tout aussi violent, l'arrêt net du chant des oiseaux, du fredonnement de la comptine dans le jardin quand Miss Giddens aperçoit le visiteur sur la tour. La gouvernante passe d'un état déjà passablement altéré par la vue d'un insecte sortant de la bouche d'une statue en ruine derrière un rosier, à un état de désarmement, elle laisse tomber le sécateur, et de silence total. Toute son attention est tendue vers cette vision ; tout

---

<sup>304</sup> LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 322.

son disparaît autour d'elle, plus rien n'existe que cet intrus, là-haut. Elle est passée dans la vision du surnaturel ; réel ou imaginaire, l'accompagnement sonore est signe d'inquiétude. La conscience semble accrue dans le visuel au détriment de l'auditif. Voir au-delà et ne plus entendre sont le signe d'un danger imminent qui fait appel à l'esthétique de l'angoisse. C'est certainement cet espace silencieux qui, au cinéma, est le plus palpable – il devient la matière dominante, emplit l'atmosphère – et le plus visible dans le regard du personnage. Ce silence prend forme, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, il se fait oppressant. C'est sans doute pour cette raison que Flora fait crisser sa craie sur son ardoise dans la salle de classe, que les roues du tricycle de Danny geignent sur le parquet et se taisent sur le tapis, en alternance.

Les sens sont mis à l'épreuve de la raison et celui de la vue n'y échappe pas. Outre les espaces propices aux hallucinations, visuelles ou auditives, la présence d'un espace de représentation dans la représentation crée une mise en abyme qui sert à la fois d'espace intermédiaire et d'indice au fantastique.

### ***MISE EN ABYME DES UNIVERS***

Les miroirs, les tableaux et les photographies qui sont rendus visibles au cinéma permettent d'établir une seconde diégèse. Quand le miroir assume une autre fonction que celui de la projection narcissique, il entre dans la catégorie des objets qui permettent une mise en abyme. Lorsque Danny se regarde dans le miroir il ne voit pas son reflet dans le présent mais dans le futur. Le phénomène du reflet qui se désolidarise de son image est connu, il est emprunté aux contes, on pense à la reine de *Blanche-Neige* qui possède un miroir magique, mais celui-ci ne voit que le présent, tout comme le miroir de Belle, dans *La Belle et la Bête*, ou encore à Mary Poppins, dont le reflet continue à chanter alors que le personnage met son chapeau. Bien sûr, le miroir dans *Alice, de l'autre côté du miroir* permet l'accès du personnage à un autre monde, le reflet d'Alice tourne le dos au personnage en quelque sorte. Traité sous le mode fantastique contemporain, le miroir devient un écran de télévision dans

lequel Danny voit son reflet pousser un cri, sans son, et un flot de sang sortant d'un ascenseur. Ces deux visions juxtaposées ne le seront pas par la suite lorsqu'elles se réaliseront. Elles sont pourtant associées à la poursuite entre le père et le fils à la fin du film. Stanley Kubrick ne pouvait pas, comme dans le roman, faire tomber l'enfant en transe et rêver ses visions. Techniquement, le miroir se substitue à la transe.

Parfois, l'objet miroir n'est pas matérialisé – dans *L'Autre*, les jumeaux, jamais filmés dans le même cadre, se renvoient leur image comme dans un miroir, d'autant que les deux frères sont toujours habillés à l'identique – mais il conserve la faculté de désolidariser le reflet de l'image. Les enfants gardent leurs particularités. Le frère fantôme, reflet du frère vivant, est désincarné par l'idée du reflet. Dans le film, la présence des deux frères dans un tableau ou une photographie matérialise la mise en abyme.

Les seules fois où le spectateur voit les deux enfants dans le même cadre, c'est sur une photographie et un tableau. L'enfant vivant est dédoublé, l'enfant mort est présent par la représentation photographique ou picturale. Le passé se mêle au présent et reste figé dans un espace restreint par un cadre. Ce qui inquiète c'est lorsque le passé revient dans le présent en l'absence de cadre. Le regard de Niles effectue un panoramique, dans le grand salon, il lève les yeux vers le cadre le représentant aux côtés de son frère et de sa mère. Cette peinture fige dans l'éternité l'existence d'un temps où l'enfance reste bloquée à un stade. C'est le jour des obsèques de Russel, Niles porte des vêtements pour la circonstance, un short, des chaussettes hautes, une cravate, noirs et une chemise blanche. C'est de cette même façon que sont habillés les deux enfants sur le tableau. C'est ainsi que l'on avait habillé Holland dans son cercueil. Ce tableau représente davantage la mort que la vie bien qu'il soit montré avant la révélation de la mort de Holland. En revanche, dans la chambre d'Ada, la caméra se fixe sur la photographie représentant les deux enfants, bien plus jeunes, en maillot de bain, séparés par une petite

fontaine. La photographie et le tableau pointent la différence fondamentale entre les deux enfants : l'un se tient en retrait, timide, l'autre en avant, sûr de lui.

Dans *Les Innocents*, on repère dans différentes pièces des portraits peints. L'un d'eux est exposé à plusieurs reprises, celui d'une femme vêtue de noir. Ce portrait s'intercale souvent entre Miss Giddens et Mrs Grose comme un troisième personnage. Un autre portrait, à l'étage, toujours entre les deux femmes, représente Quint. Le metteur en scène s'ingénie à représenter deux espaces dans un même, rendant possible l'intrusion d'un monde dans un autre.

### **PASSAGES REPRESENTES : DU SECRET A LA REVELATION**

*Le Tour d'écrou* et *L'Autre* sont les œuvres qui utilisent le plus subtilement cette idée de passage. Miles et Flora ont-ils effectivement accès au monde surnaturel ? Niles et Holland évoluent-ils dans le même univers ? La subtilité vient du mutisme qui est interprété par les adultes comme un moyen de les exclure de leur monde. Les adultes sont persuadés que ce silence est dû à un secret qui lie les enfants aux personnages surnaturels. Cette notion de secret crée un climat de méfiance entre les personnages. Les enfants craignent davantage les adultes vivants que les morts puisque ces derniers reviennent par amour pour eux. Les adultes craignent pour l'intégrité des enfants. Dans le film de Jack Clayton, Miss Giddens explique à Miles et Flora qu'elle vivait, enfant, dans une minuscule maison. Un dialogue s'installe autour du secret.

*Miles : Too small for you have secrets?*

*Giddens : Well, secrets were a bit difficult.*

*Flora : But possible.*

*Giddens : Not for long. Secrets require privacy that our little home didn't provide.*

Par ce dialogue, le cinéaste se fait commentateur du récit de Henry James. La Gouvernante est testée ici par les enfants dans sa capacité d'avoir et de conserver des secrets. Cela implique qu'eux-mêmes en ont et que l'espace de la maison leur permet de les garder. Qu'est-ce qu'un secret pour un enfant ? Dans un dialogue entre Niles et Holland, dans *L'Autre*, se trouve une partie de la réponse :

Niles : Pèlerin, pour Perry. Elle est à moi cette bague, n'est-ce pas ? (...)

Holland : Elle est à toi. Nous avons fait un pacte.

Niles caressa l'or du bout d'un doigt. Oui, en vérité, un pacte. La bague était à lui. Cela faisait partie du Secret<sup>305</sup>.

- *Peregrine for Perry. It is my ring, isn't it ? (...)*

- *It's yours. We made a pact.*

*Niles caressed the gold on his finger. Yes indeed, the pact ; the ring was his. That was part of Secret.*

Le secret scelle un pacte. Un objet fait partie de ce pacte, il en est le garant. Le secret du pacte n'est que partiellement connu de Niles lui-même, il n'en a pas le souvenir, celui-ci lui reviendra au fur et à mesure de ses confrontations avec Holland. On ne sait pas quel pacte Miles et Flora ont scellé et si ce pacte existe réellement. Le seul secret tangible appartient à Miles, il concerne la raison de son renvoi du collège. Deux scènes parallèles existent dans *Le Tour d'écrou* et *L'Autre*, celle de la confrontation de l'adulte et de l'enfant concernant le secret. Les deux scènes font penser à une phrase de Cocteau :

Aucune mère n'est le camarade de son fils. Le fils devine vite l'espion derrière le camarade et la femme jalouse derrière l'espion<sup>306</sup>.

---

<sup>305</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, op.cit., p. 26. *The Other*, op.cit., pp. 17 -18.

<sup>306</sup> Jean COCTEAU, *Les Parents terribles*, Paris, Le Livre de Poche n° 128, 1972, p. 31.

La figure de la mère qui cherche à percer le secret du fils est ainsi une constante. Pourquoi Alexandra a-t-elle fouillé dans la chambre de Niles et pourquoi a-t-elle visité le contenu de la boîte à tabac cachée ? Pourquoi la Gouvernante de Miles cherche-t-elle auprès de l'enfant les raisons de son renvoi et non auprès des responsables de l'école ? L'intrusion de la mère ou de son substitut dans l'univers de l'enfant est une transgression. L'enfant se trouve ainsi partagé entre la nécessité de garder son secret afin de ne pas trahir le pacte et la pression exercée par l'adulte pour percer son mystère. Faire entrer le tiers dans cet univers secret, c'est s'exposer à un danger, celui de la vengeance face à la trahison. C'est ce qui arrive à Regan, dans *L'Exorciste*, quand elle révèle à sa mère l'existence du capitaine Howdy. Celui-ci devient brutal avec elle. Les représailles sont terribles puisqu'elles convoquent Légion.

Le secret est en partie représenté par un objet, comme on l'a vu. Regan cache une revue « people » ainsi qu'un livre sur la démonologie que sa mère ne manque pas de trouver. Quelqu'un cache une médaille sous son lit. Mrs Grose a caché dans le grenier une boîte à musique contenant le portrait de Quint, elle a été trouvée par Miss Giddens. Miles cache un pigeon mort sous son oreiller, qui est découvert par Miss Giddens. Danny, dans *Shining*, intègre l'objet à son propre corps puisqu'il s'agit de son index. Son ami imaginaire, Tony, parle à travers ce doigt comme la marionnette d'un ventriloque, c'est pourtant lui qui a autorité sur Danny et qui lui interdit de répéter à ses parents ce qu'il lui révèle. Sa mère, pour qui ce n'est qu'un jeu, demande à Danny d'interroger Tony au sujet de ce que pense son fils. Elle aussi cherche à percer les pensées de son enfant.

Ce jeu de cache-cache avec l'objet s'étend ensuite au personnage même de l'enfant. L'enfant devient l'objet qui se cache aux yeux des adultes. Flora et Miles ne sont plus dans leur lit. Flora fugue. Regan se cache derrière un démon. Ils abandonnent leur espace familial pour un espace inquiétant. Il est difficile de garder un secret, les enfants s'aident pour cela

d'un stratagème. Pour ne pas dire, ils fredonnent un air, chantonnent une chanson qui a un rapport direct avec le secret<sup>307</sup>.

La narratrice du *Tour d'écrou* use de superlatifs pour juger les enfants ; ils sont trop sages, trop silencieux, trop proches l'un de l'autre, trop complices, trop chuchotants. Elle les trouve trop jeunes pour s'exprimer avec autant d'aisance ou pour connaître autant de mots grossiers. Ces excès dans leur comportement, constatés par la Gouvernante, sont les seuls indices d'une anormalité, qu'elle interprète comme une preuve de leur possession. Il s'agit bien là d'un trucage fantastique, d'un changement de point de vue en négatif. La monstruosité des enfants notée par la Gouvernante dans cet excès de maîtrise de soi peut paraître anodine. Mais, cela indique d'une part que les enfants tentent de lui cacher quelque chose, qu'ils la tiennent à l'écart de leur secret, et d'autre part, s'ils s'expriment avec aisance, c'est que leurs propos sont dictés par les entités qui ont pris possession d'eux. Cependant, comme l'écriture de la Gouvernante se situe aussi dans le non-dit, le « sotto voce », le lecteur ne peut avoir aucune certitude. Les enfants ne parlant pas, la Gouvernante disant à moitié, il manque évidemment des éléments que le lecteur s'efforce de combler par l'imagination.

Un autre glissement équivoque se situe à la fin du récit. Miles et sa Gouvernante se livrent à une sorte de rituel d'exorcisme. Celle-ci voit Peter Quint à la fenêtre et veut faire prononcer le nom du fantôme à l'enfant afin qu'il expulse, en expulsant le nom, celui qui avait pris possession de lui. Cette façon d'opérer, proche de l'hypnose par la suggestion et de la psychanalyse, par la force du mot libérateur, n'a rien du rituel d'exorcisme romain. On pourrait penser qu'il s'agit d'une pratique protestante, or il n'en est rien non plus. Dans les deux cas, les officiants exhortent le démon à sortir de sa victime, ce ne sont que les rituels primitifs qui font appel à une telle mise en scène. Pour Claude Lévi-Strauss, « le rituel est

---

<sup>307</sup> La comptine interdite inventée par Pierre Gripari dans *La Sorcière de la rue Mouffetard* fait partie d'un pacte aussi. Le nouveau propriétaire de la maison, petit Pierre, ne doit pas la chanter, sous peine de faire sortir la sorcière du placard. Pierre GRIPARI, *Les Contes de la rue Broca*, Paris, Folio, 1967.



conjonctif »<sup>308</sup> c'est-à-dire qu'il institue une union entre deux mondes. La description qu'il fait du rituel de deuil ressemble assez bizarrement à ce que la Gouvernante tente avec Miles :

Dans le mythe Fox d'origine de la mort, il est dit à celui qu'un deuil a frappé :  
« Maintenant, voici ce que tu dois faire ; toujours il faudra que vous (toi et le défunt) preniez congé l'un de l'autre (par le moyen d'une fête d'adoption). Alors l'âme du défunt s'en ira au loin, sûrement et rapidement. Tu devras adopter quelqu'un ; et tu devras nourrir envers lui exactement les mêmes sentiments qu'envers ton parent mort, et tu seras, vis-à-vis de l'adopté, exactement dans le même rapport de parenté. C'est le seul moyen pour que l'âme de ton parent s'éloigne sûrement et rapidement. » (Michelson I, p. 411).<sup>309</sup>

Dans le rituel décrit ci-dessus, on constate une similarité dans la recherche du transfert. La Gouvernante cherche à prendre possession de Miles à la place de Quint. Elle veut que Miles remplace le mort par le vivant. Ils ont bien le même lien de parenté avec Miles, tous deux sont les éducateurs de Miles.

« (...) Je t'ai, *moi*, mais *lui* t'a perdu pour toujours ! » ai-je lancé à l'adresse du monstre.

« (...) *I have you, I launched at the beast, but he has lost you for ever !* »<sup>310</sup>

Cependant, Miles n'appartiendra ni à l'un ni à l'autre puisqu'il meurt. C'est donc la Gouvernante qui devra reprendre à son compte le rituel du transfert de deuil et adopter un autre garçon, ce qu'elle fera avec le personnage de Douglas à qui elle confie son manuscrit. Ainsi, la boucle est bouclée, le prologue rejoint l'épilogue du roman. Cette hypothèse de lecture du fantastique paraît moins évidente que le glissement sémantique de ce qui précède immédiatement cette fin.

Miles, désireux d'en finir avec ce rituel imposé par sa Gouvernante, cherche à savoir de quel fantôme il s'agit. Il pense au premier abord que le nom que la Gouvernante veut lui faire prononcer est celui de Miss Jessel.

---

<sup>308</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 48.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 280.

« Est-ce qu'elle est là ? » a demandé Miles d'une voix haletante, en tournant ses yeux scellés dans la direction qu'avaient indiquée mes cris. Puis, comme son étrange « elle » me faisait chanceler, il a repris avec une brusque fureur, et en s'étranglant : « Miss Jessel, Miss Jessel ! ».

*- Is she here? Miles panted as he caught with his sealed eyes the direction of my words. The as his strange « she » staggered me and with a gasp, I echoed it « Miss Jessel, Miss Jessel!»<sup>311</sup>*

Malgré sa bonne volonté, l'enfant n'assouvit pas celle de sa Gouvernante :

Stupéfaite, j'ai compris que sa supposition était une conséquence de ce nous avons fait à Flora, mais cela m'a seulement incitée à lui montrer qu'il s'agissait de quelque chose de mieux encore.

*I seized, stupefied, his supposition – some sequel to what we had done to Flora, but this made me only want to show him that it was better still than that.<sup>312</sup>*

Ce qui surprend dans cette phrase, ce sont le pronom « nous » (« we ») et les adverbes « seulement » (« only ») et « mieux » (« better »). Qui englobe ce « nous », le « je » de la Gouvernante et qui d'autre ? Il ne s'agit pas de Mrs Grose puisqu'elle n'a rien fait subir à Flora. Il ne peut s'agir que du fantôme de Miss Jessel. Cette intimité avec les fantômes, ce lien entre eux et elle, avait déjà pu frapper le lecteur, car la Gouvernante, après une vision, reprenait la place que le fantôme avait occupée.

L'adverbe « seulement » montre le recul de la narratrice. Vingt ans plus tard, elle écrit qu'elle aurait pu trouver une autre hypothèse, car Miles ne voyait pas ce qu'elle voulait qu'il voie, comme Flora d'ailleurs. Enfin, comment le fantôme de Quint peut-il être « meilleur » que celui de Miss Jessel et pourquoi ? S'agit-il pour elle d'une meilleure prise ? Cela paraît peu cohérent sauf si l'on considère l'excitation de la Gouvernante à ce moment-là, son état second, presque en transe :

---

<sup>311</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 280.

<sup>312</sup> *Ibid.*

J'étais maintenant si déterminée à obtenir la preuve entière, que je me muai en statue de glace pour le (*le fantôme de Peter Quint*) défier.

*I was so determined to have all my proof that I dashed into ice to challenge him*<sup>313</sup>.

L'état de la Gouvernante n'échappe ni à Miles ni au lecteur ; l'ambiance est à son paroxysme ; cette série de détails mis en place par Henry James permettent d'asséner le coup final, fantastique :

« Que veux-tu dire par *lui* ?

– Peter Quint... espèce de démon ! »

« *Whom do you mean by him?*

– *Peter Quint – you devil !* »<sup>314</sup>

C'est l'enfant qui introduit l'aspect fantastique ici. L'espace laissé entre le nom du fantôme et celui de l'injure permet de douter du destinataire de l'injure. S'adresse-t-elle à Peter Quint ou à la Gouvernante ? Qui est le démon ? Le pronom « you », qui ne peut être rendu dans la traduction française, a une envergure ambiguë, il peut signifier un singulier, il s'agirait donc de l'un ou l'autre ; mais il peut aussi être un pluriel et désigner l'un et l'autre, et même le lecteur. L'injure devient donc accusation.

Soixante-deux ans séparent le roman de l'adaptation de Jack Clayton. Ce laps de temps, traversé par deux conflits mondiaux, une volonté de reconstruction, l'épanouissement de la psychanalyse, a donné une place nouvelle à l'enfant dans la société, dont Jack Clayton a hérité et qui a influencé son film, même si d'aucuns s'accordent à dire que son travail est très fidèle aux intentions de Henry James et à l'esprit du roman. Beaucoup de spectateurs sont partagés à la fin du film comme les lecteurs de James. Pourtant, les enfants du film ont un rôle plus actif, ils sont présents à l'image et davantage impliqués dans le surnaturel.

---

<sup>313</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou op.cit.*, p. 280.

<sup>314</sup> *Ibid.*

Ce que montre la seconde séquence du film, c'est l'entrée dans un autre monde, celui du reflet. Miss Giddens ne voit de Bly et de ses occupants que des empreintes, au sens photographique du terme. Le spectateur de cinéma oublie que, comme Miss Giddens, ce qu'il voit n'est qu'une impression sur pellicule ; la dernière séquence du film sera encore davantage convaincante. Clayton fait du cinéma le catalyseur du fantastique.

Miss Giddens arrive à Bly ; par le franchissement de la frontière qui sépare un monde d'un autre, on pourrait croire que la Gouvernante entre dans le monde surnaturel, pourtant, il semble que ce soit le contraire qui nous est proposé, car on peut se demander si ce n'est pas à son contact que le monde dans lequel elle a pénétré change. Elle ne serait plus « l'observatrice du dehors » dont parlait Henry James dans ses *Carnets*, mais l'observatrice du dedans et à la fois l'observée. Cette hypothèse oblige à regarder le film autrement.

Dans le prologue, après le générique, la première image est floue. Loin de la transparence du reste du film, cette image est dense et brouillée. L'objectif de la caméra fait le point sur le visage de Miss Giddens et une voix off, qui semble provenir de loin, demande :

Je voudrais vous poser une question personnelle. Avez-vous de l'imagination ?

*I would like to ask you a somewhat personal question. Do you have any imagination?*

C'est l'oncle des enfants qui pose cette question – dont le spectateur obtient la réponse par l'image même. Miss Giddens revient de son rêve. Elle était « partie » dans son imagination et revient à la réalité par cette question. Son trouble est visible. Oui, Miss Giddens a de l'imagination. Et, sans en être consciente (*sic*), elle est à l'origine de la mise en scène des drames de Bly. Ce qui explique son dédoublement dans l'image à son arrivée. Elle est celle qui s'observe tandis qu'elle observe.

A ce stade de l'hypothèse, le rôle des enfants prend une coloration différente. Ils existent de façon double : d'une part, ils sont ce que le récit veut qu'ils soient et, d'autre part,

ils sont ce que Miss Giddens veut qu'ils soient, c'est-à-dire le reflet de ses propres peurs. La Gouvernante les met en scène dans son univers. Cette dramatisation interne se mue en dramatisation externe en ce qui concerne les enfants fantastiques.

## LA THEATRALITE

Le théâtre est **simulacre**. Et il naît du simulacre. Avec ce coup d'audace, qui est peut-être **un reste d'enfance** ou une impossibilité, inscrite dans l'évolution historique de l'esprit humain, de voir le monde comme il est, toutes choses se mettent à bouger, saisies par un grand branle qui fait de n'importe quel mendiant un dieu et de l'apparence d'un comédien descendu d'une machine **l'apparition fantomatique** de Darius<sup>315</sup>.

La définition de la théâtralité est sujette, comme celle du fantastique, à polémique parmi les spécialistes. Il convient donc de circonscrire cette notion dans notre double perspective puisqu'il ne saurait y avoir une adéquation complète entre théâtralité romanesque et théâtralité cinématographique. Dans les deux cas, on peut envisager d'analyser la théâtralité pure ainsi que la définit Anne Ubersfeld :

D'une façon limitée, on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre<sup>316</sup>.

Mais, le repérage des signes qui caractérisent explicitement la présence du théâtre doit aussi s'ajouter à ce que Sylviane Robardey-Reppstein définit comme le métathéâtre :

(...) il existe à mon avis une « présence » du théâtre indépendante de la représentation (donc sans rapport avec la théâtralité), signe le plus évident qui rappelle le théâtre, détectable au niveau du texte, à savoir, le discours métadramatique, repérable en premier lieu par des signifiants relatifs au théâtre<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> M. CORVIN, article « Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 821. *Nous soulignons*.

<sup>316</sup> Anne UBERSFELD, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, "Mémo / Lettres", n° 21, 1996, p. 83.

<sup>317</sup> Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « Le Métathéâtre hugolien », équipe « Littérature et civilisation du XIX<sup>e</sup> », Tour 25, université Paris-VII – *Communication au groupe Hugo du 16 mai 1998*.

Ce qui revient à séparer ce qui est strictement scénique (une mise en spectacle) de ce qui est extra-scénique, c'est-à-dire ce que l'on peut l'identifier dans une situation qui fait penser au théâtre, dans des gestes, dans une façon de s'exprimer et dans le vocabulaire utilisé.

L'enfant, on l'a vu, est un personnage spectatorial. Il vit dans la théâtralité et le jeu. Cependant, la théâtralité fait partie de l'univers représenté. Elle peut être directement liée à l'enfant comme nous l'avons vu dans l'étude des portraits ou bien, elle peut lui être indirectement liée, ne pas se restreindre à son univers imaginaire mais à celui des adultes. Les enfants sont ainsi dans un double cadre théâtral, celui qu'ils organisent d'eux-mêmes et celui que leurs « créateurs » ont organisé pour eux. Au cinéma, la théâtralité se constate dans les plans frontaux, la présence de spectateurs intradiégétiques, les applaudissements et tout ce qui rappelle la tragédie ou la comédie. Nos récits se placent dans le tragique et le pathétique. L'humour y est exclu, sauf dans l'exagération. Ainsi, par exemple, le jeu outré de Jack, interprété par Jack Nicholson, dans *Shining*, atteint le burlesque, notamment lorsqu'il tente de désarmer Wendy de la batte de base ball. La référence à *La Nuit du chasseur*<sup>318</sup> est incontestable, cela se passe dans un escalier et le méchant est mis hors d'état de nuire dans les deux cas. Paradoxalement ce burlesque sert à désamorcer le réel pour accentuer le tragique.

## **LA THÉÂTRALITE ROMANESQUE DANS *LE TOUR D'ECROU* DE HENRY JAMES**

On connaît l'engouement de Henry James pour l'écriture théâtrale et les échecs qu'il a essuyés lors des représentations de ses pièces. Cependant, le succès de ses œuvres romanesques tient certainement, en partie, à la théâtralité qui s'en dégage.

---

<sup>318</sup> Charles LAUGHTON, *La Nuit du chasseur*, op.cit., Harry Powell est interprété par Robert Mitchum.

L'alliance de la théâtralité et des enfants apparaît explicitement dans la narration de la Gouvernante :

Nous vivions dans un nuage de musique, d'amour, de succès, et de petites représentations théâtrales.

*We lived in a cloud of music and affection and success and private theatricals*<sup>319</sup>.

Cela implique l'idée que l'enfant peut entrer par le biais d'une représentation théâtrale dans un monde imaginaire, par la formule magique du « on dirait qu'on serait... », c'est-à-dire à l'identification, voire même au transfert, avec le personnage qu'il incarne. Or, le « nous » de la Gouvernante inclut celle-ci dans le jeu des enfants. Henry James ne précise pas qu'elle n'est que spectatrice, on peut donc envisager qu'elle joue un rôle, elle aussi dans ces représentations. Ce qui suggère que sa participation lui fasse partager le monde imaginaire de Miles et Flora, lui conférant ainsi un statut ambigu, tantôt adulte, tantôt enfantin. La métaphore du nuage – rappelant le monde angélique – dans lequel baigne le trio contraste pourtant fortement avec la définition que la Gouvernante donne de l'acteur, au chapitre 5. Elle vient de voir Peter Quint, derrière la porte-fenêtre, sans savoir qu'il s'agit d'un fantôme.

(...) Il m'a donné un peu l'impression de ressembler à un acteur. (...) Je n'en ai jamais vu, mais c'est ainsi que je les imagine. Il est grand, vif, et il se tient droit (...) mais ce n'est pas...oh non, ce n'est pas un gentleman !

*(...) He gives me a sort of sense of looking like an actor. (...) I never seen one but so I suppose them. He's tall, active, erect (...) but never – no ever! – a gentleman*<sup>320</sup>.

Cette impression provient de l'allure générale du personnage mais aussi du travestissement dont sont convaincues Mrs Grose et la Gouvernante, à son égard :

- Et habillé... ?

---

<sup>319</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 142.

<sup>320</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 96.



- Des vêtements de quelqu'un d'autre. Ils sont élégants mais ce ne sont pas les siens.

- (...) Ce sont ceux du maître.

- *And dressed?*

- *In somebody's clothes. They're smart, but they're not his own.*

- (...) *They're the master's*<sup>321</sup>.

L'acteur est ici doublement un usurpateur : il prend d'une part la place du maître, en utilisant ses vêtements, et une position illégitime, puisqu'il est mort. Perçu comme un acteur, le fantôme, double du maître et double de lui-même vivant, constitue une mise en abyme. La vision du fantôme, de théâtrale, devient tragique, par le glissement de l'état fictionnel du personnage à l'état de substitut du maître, puis à l'état de spectre<sup>322</sup>. La théâtralité provoque donc chez la Gouvernante des réactions contradictoires. Elle accepte de jouer avec les enfants, mais ne conçoit pas la respectabilité des acteurs. Or ce qui est paradoxal, c'est qu'elle ne remet pas en question l'apparition ; le sens de la vue ne peut pas être mis en doute chez Henry James. Le fantastique repose ici sur un trucage : le glissement de l'inconnu vers le connu, par une série de coïncidences factuelles. La Gouvernante distingue une limite entre les deux univers – le jeu théâtral des enfants et celui des adultes – qui est inconnue aux enfants. Dans son article, Annie le Rebeller explique :

Si l'on considère les lois qui régissent le monde des récits communément appelés fantastiques, on s'aperçoit qu'elles se réduisent à une simple relation binaire. La cosmologie du fantastique est en effet fondée, en dernière analyse, sur la notion de limite ; plus précisément, elle repose sur l'opposition de deux mondes : un monde limité et fermé, un au-delà de ce monde, ou, mieux, un « dehors »<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 98.

<sup>322</sup> Un autre niveau peut être ajouté, lié au deuil qu'a dû faire Henry James sur sa carrière dramatique : sa création théâtrale revient le hanter. Ironie du sort, nombre de ses œuvres romanesques sont, encore aujourd'hui, adaptées au théâtre et au cinéma. Ce qui prouve bien que son œuvre romanesque est théâtrale.

<sup>323</sup> Annie LE REBELLER, « Cosmologie du fantastique », in *Du Fantastique à la science-fiction américaine, Etudes anglaises*, n° 50, éditions Didier, Paris, 1973, p. 27.

La théâtralité entre-t-elle dans la première ou dans la seconde catégorie ? On serait tenté de dire que tout espace scénique est obligatoirement limité ne serait-ce qu'à l'espace de la représentation ; pourtant, l'espace théâtral peut être pressenti comme un moyen d'évasion supplémentaire dans l'espace romanesque.

L'enfant est souvent présenté comme ayant accès à ces deux univers de façon naturelle. Marie-José Chombart de Lauwe l'exprime dans ces termes :

Décrit comme appartenant à « une race à part » et, par là, comme assez mystérieux (...) l'enfant est celui qui accède à un « monde autre ». Au moins perçoit-il le monde d'une autre façon que l'adulte, grâce à ses capacités à vivre dans l'imaginaire. De nombreux auteurs ont tenté d'exprimer ses visions dans la rêverie, l'univers qu'il reconstruit à sa guise, son aptitude à s'évader du quotidien. Ils partent souvent de mécanismes psychologiques connus, telle la confusion du rêve et de la réalité chez le jeune enfant. Mais d'un état transitoire au cours du développement de l'enfant, ils font fréquemment une nature spécifique : l'enfant devient alors l'être évadé par essence<sup>324</sup>.

La présence de l'enfant est, par conséquent, inextricablement liée à la théâtralité et ainsi, au fantastique, dans la mesure où elle implique un mode de pensée différent dans lequel sont inclus ces deux éléments. La remarque de ce critique sur un état « transitoire » de l'enfance qui devient « spécifique » est fort intéressante pour l'analyse des enfants de notre corpus. En effet, l'âge de l'enfant importe peu aux auteurs, ni les explications sur le développement de l'enfant selon Piaget<sup>325</sup>. Ce qui importe, en vérité, ce sont effectivement certains mécanismes psychologiques. Il n'est donc pas nécessaire d'essayer de séparer le bébé du petit enfant, grand enfant ou du pré-adolescent, les quatre constituent un même personnage. L'image de l'enfant reste figée dans le temps de l'enfance<sup>326</sup>, et cela, même quand il est amené à jouer un rôle d'adulte. Enfin, l'enfant serait un « être évadé par essence ». Le sens du mot « évadé » comprend l'imaginaire, mais aussi parfois la réalisation de cette

---

<sup>324</sup> Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un Monde autre : l'enfance, de ses représentations à ses mythes*, Paris, Payot, 1971, p. 89.

<sup>325</sup> J. PIAGET, *Le Développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, PUF, 1946.

<sup>326</sup> Comme pour le syndrome de Peter Pan.

évasion, dans la fugue, par exemple. Ce que font chacun leur tour Miles et Flora. En même temps, dans les récits fantastiques, on souhaite faire croire au lecteur ou au spectateur que le monde réel et le monde imaginaire se mêlent réellement. Ainsi l'enfant peut naviguer de l'un à l'autre. Il persiste dans le représentant adulte une croyance selon laquelle un monde parallèle, accessible à certains « élus » dont les enfants feraient partie, existerait peut-être.

La difficulté qu'éprouve un enfant à séparer le réel de sa vie imaginaire semble non un obstacle à la saisie du monde, mais plutôt une faculté enviable, une perception plus riche<sup>327</sup>.

Cette faculté est enviée des adultes qui imprègnent les enfants d'imaginaire dès leur plus jeune âge et, comme la parole de l'adulte fait autorité, l'enfant ne peut pas discerner comme l'adulte ce qui est réel de ce qui est imaginaire<sup>328</sup> :

Le personnage de l'enfant n'est pas dérouté par le mystère. L'absence de coupure entre le rêve et la réalité, caractéristique spécifique du jeune enfant, est interprétée à diverses reprises comme un don pour la vie imaginaire, et même comme une aptitude à communiquer avec des mondes situés au-delà du monde réel<sup>329</sup>.

L'aptitude des enfants à communiquer, c'est-à-dire littéralement « être en relation avec », est-elle réelle ou imaginaire et est-elle partagée par l'imaginaire de l'adulte ?

En parlant de l'imaginaire de l'enfant dans un langage plus ou moins poétique, les auteurs libèrent sans doute assez facilement leurs propres fantasmes : cet enfant qui leur sert de couverture reflète ou réactive un ancien moi très aimé<sup>330</sup>.

Il est en fait difficile, même aux critiques, de faire la part entre un enfant réel et un enfant, personnage de fiction. On ne peut s'empêcher de se détacher de l'enfant réel en parlant

---

<sup>327</sup> Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un Monde autre : l'enfance, de ses représentations à ses mythes*, p. *op.cit.*, p. 89.

<sup>328</sup> Le Père Noël en est un exemple.

<sup>329</sup> Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un Monde autre : l'enfance, de ses représentations à ses mythes*, *op.cit.*, p. 396.

<sup>330</sup> Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un Monde autre : l'enfance, de ses représentations à ses mythes*, *op.cit.*, p. 89.

de l'enfant fictionnel. Et c'est de cela que l'auteur de fantastique joue aussi, l'adulte ne peut s'empêcher de rapprocher cet enfant fictionnel de son « ancien moi ». Ce double glissement de l'enfant fictionnel à l'enfant réel puis à l'enfant « ancien moi » est un mécanisme qu'utilise le fantastique. Il s'agit d'une étape qui sert de fil conducteur à nos récits, mais aussi d'un effet stylistique ou même rhétorique, puisqu'il conduit le lecteur ou le spectateur à revenir à soi-même, dans des profondeurs temporelles lointaines. Autrement dit, l'enfant en représentation sur une scène réelle, dans une fiction romanesque ou sur un écran de cinéma incarne un personnage de soi, pour qui il est légitime d'accéder à un autre monde, par la théâtralité, puisque, contrairement aux personnages adultes du fantastique, il ne se pose pas de question sur la possibilité ou l'impossibilité des faits surnaturels dont il est témoin. L'enfant de la fiction fantastique se place entre les représentations d'un monde réel – que l'on qualifie, comme Annie Le Rebellier, de monde fermé – et d'un monde surréel – un monde ouvert. Cette situation – entre deux mondes – peut évoluer soit vers un choix entre l'un des deux mondes, soit dans une continuité à vivre dans ces deux mondes même après l'enfance. Henry James avait-il pressenti ce double aspect de l'enfance ? Bien qu'il ne leur laisse que très peu la parole – celle-ci semble superflue – leur présence à elle seule suffit à légitimer celle du surnaturel et à contaminer ainsi les adultes qui les entourent. La Gouvernante s'ouvre sur son pressentiment à Mrs Grose :

« Vous aimez qu'ils [les petits garçons] aient tendance à être des petits vilains ? (...) Mais pas au point de contaminer (...) De corrompre. ». Elle a ouvert de grands yeux, en comprenant ce que je voulais dire ; mais elle a été prise d'un rire étrange. « Vous avez peur qu'il vous corrompe ? ».

« *You like them with the spirit to be naughty? (...) But not to the degree to contaminate (...) To corrupt.* » *She stared, taking my meaning; but it produced in her an odd laugh.* « *Are you afraid he'll corrupt you?* »<sup>331</sup>

---

<sup>331</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 62.

A partir de ce moment précis, c'est-à-dire à la réception de la lettre de renvoi de Miles du collègue, le récit de la Gouvernante est parsemé de termes polysémiques attribuables au théâtre ou à la musique : la contamination a commencé.

(...) j'avais, avant de me retirer moi-même, un bref entracte, seule.

(...) *I had before my final retirement a small interval alone*<sup>332</sup>.

Le terme « interval » peut être traduit par intervalle (terme applicable à la musique), mais aussi par récréation (terme lié à l'enfance) ou entracte (terme de théâtre). Ce laps de temps qui n'est plus laissé à la représentation du spectacle des enfants, mais que la Gouvernante consacre à la rêverie, est celui durant lequel elle rencontre pour la première fois le fantôme de Peter Quint. Cette vision, en coulisse, prépare le passage au second acte de la narration. Le premier acte concernait l'arrivée à Bly de la Gouvernante, sa rencontre avec les enfants, et la perspective d'une vie idyllique – à ceci près qu'il manque une compagnie masculine à la jeune femme, comme le prouve l'entracte. Le second acte correspond à l'irruption du surnaturel dans la vie de la Gouvernante.

D'autres termes liés au théâtre, tels « la scène » (neuf occurrences), « le spectacle », « le spectateur » (six occurrences), « les rideaux », « la tragédie », sont utilisés à des fins métaphoriques qui n'excluent pas la théâtralité des circonstances :

*Je sentis l'importance qu'il y avait maintenant à soulever le dernier pli du rideau.* – I felt the importance of giving the last jerk to the curtain<sup>333</sup>.

(...) le rideau se leva sur le dernier acte de mon terrible drame ; – (...) *the curtain rose on the last act of my dreadful drama*<sup>334</sup>.

(...) la tragédie enfantine hors nature – *the unnatural childish tragedy*<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 70. (C'est moi qui traduis.)

<sup>333</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 130.

<sup>334</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 186.

<sup>335</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 212.

Ensuite, les longs dialogues au style direct entre la Gouvernante et Mrs Grose, quelques-uns avec Miles, ponctuent le récit, accentuant cette théâtralité ; enfin, dans le prologue Douglas prend des pauses et des poses théâtrales qui ressemblent étonnamment, dans le film, à celles que prend Miles. Le film répond au roman en utilisant ses effets dramatiques. Henry James décrit peu les attitudes et les gestes de ses personnages, les rares occasions où il le fait sont donc remarquables.

Il [*Douglas*] se tourna vers le feu, donna un petit coup de pied à une bûche, et la regarda un instant flamber. Puis en nous faisant de nouveau face : « Je ne peux pas commencer. »

*He turned round the fire, gave a kick to a log, watched it an instant. Then as he faced us again: « I can't begin »*<sup>336</sup>.

Miles s'est alors levé, et me tournant le dos, les mains de nouveau dans les poches, il a regardé par la fenêtre (...). Et ce n'est que lorsque la domestique est sortie que Miles s'est retourné pour me dire : « Eh bien...nous voilà seuls ! »

*While this was done Miles stood again with his hands in his little pockets and his back to me – stood and looked out of the wide window (...) He turned round only when the waiter had left us. « Well – so we're alone!*<sup>337</sup>

L'effet de mise en scène des deux personnages qui tournent le dos à leurs spectateurs sert à mettre en valeur leurs propos lorsqu'ils font face à leur public.

Benjamin Britten, dans son opéra éponyme, se range du côté de la Gouvernante et prend le parti que les enfants sont manipulés par les fantômes de Miss Jessel et de Peter Quint.

---

<sup>336</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 32.

<sup>337</sup> *The Turn of the Screw, op.cit.*, p. 262.

Le sujet de la nouvelle d'Henry James avait tout pour attirer Britten : ses ramifications fantastiques, le thème de l'innocence enfantine bafouée ou anéantie, à un degré jusque là jamais atteint dans son œuvre, l'ambiguïté poussée à l'extrême des rapports entre adultes et enfants, et la clausturation étouffante d'un lieu coupé du monde normal. *Le Tour d'écrou* est bien sûr l'œuvre phare de Britten pour ce qui est du thème de l'enfance (...) Soulignons juste l'aspect pervers que prend l'enfant dans ce livret : comme jamais chez Britten, l'enfant est à la fois victime (de Quint et Jessel mais aussi de l'étouffante Gouvernante), mais aussi manipulant, en particulier dans la seconde partie, Mrs Grose et la Gouvernante. En fait, l'enfant est véritablement le point central de cette pièce, celui autour de qui tout tourne, tout se cristallise<sup>338</sup>.

Dans l'opéra, un vers du poète Yeats est chanté par Quint et Jessel, les fantômes : « La cérémonie de l'innocence est étouffée » (« *The ceremony of innocence is drowned* ») – et la réponse de la Gouvernante a sans doute influencé la moquerie dans le film de Clayton : « Innocence, tu m'as corrompue » (« *Innocence, you have corrupted me.* »).

Dans la pièce de théâtre de William Archibald, plus aucun doute que les enfants voient et communiquent avec les fantômes. A la scène 1 de l'acte II, les didascalies précisent ce qui se passe sur scène, cela se passe de nuit, les enfants jouent à construire un château de cartes pendant que leur Gouvernante dort :

Flora s'agenouille devant les cartes qui sont jonchées sur le tapis (...) la silhouette d'une femme apparaît en haut de l'escalier. Une femme habillée dans le noir le plus profond, une femme grande et rigide. Flora (...), se lève lentement sur ses pieds, se retourne, fait face à la silhouette, vers l'escalier, étend la main dans sa direction. Comme si elle lui répondait, un gémissement profond sort de la silhouette, un son pitoyable qui n'admet aucune pitié pour quiconque (...). Alors que ce gémissement s'éloigne, la porte à gauche s'ouvre. Miss Giddens fait un pas dans la pièce. Elle porte une bougie allumée. Son regard va droit à la silhouette, puis à Flora. La silhouette s'éloigne dans les ombres de l'escalier et on ne la voit plus. Flora se tourne lentement et s'agenouille devant les cartes (...), bien consciente de la présence de Miss Giddens.

---

<sup>338</sup> Jean-Christophe HENRY, *Britten et l'enfance*, dossier proposé par Mathilde Bouhon, forumopera.com, 2002.

*Flora kneels before the cards strewn on the carpet (...) the figure of a woman appears on the staircase. A woman dressed in deepest black, tall and rigid. Flora (...), slowly rises to her feet and, turning faces the figure on the staircase, stretching out her hand toward it. As though in answer, a deep moan comes from the figure, (...). As this moan dies away, the door, Left, opens. Miss Giddens takes a single step into room. She carries a lighted candle. She stares directly at the figure, then at Flora. The figures move away into the shadows of the staircase and is no longer seen. Flora turns slowly and kneels again before the cards(...), fully aware of Miss Giddens<sup>339</sup>.*

Les indices tangibles de l'existence des fantômes sont pourtant inexistant dans le roman. Les convictions de la Gouvernante ne reposent que sur des spéculations personnelles :

– Je n'ai pas changé – j'ai simplement compris. Tous les quatre<sup>340</sup> ne cessent de se rencontrer, (...). Si vous aviez été avec un des enfants au cours de ces dernières nuits (...). Plus je les observe attentivement, plus je sens que s'il n'y avait rien d'autre pour l'attester, il y aurait déjà la preuve de leur silence systématique. Jamais, ne serait-ce que par un lapsus, ils n'ont fait la moindre allusion à leurs vieux amis (...).

– *I don't change – I simply make it out. The four, depend upon it, perpetually meet. (...) If on either of these last nights (...) The more I have watched and waited the more I have **felt** that if there where nothing else to make it **sure** it would be made by systematic silence on each (...). Never, by a slip of the tongue, have they so much as alluded it either old friends (...)*<sup>341</sup>.

Les termes modaux concernant « le sentiment de » (« felt ») et « la certitude » (« sure ») coexistent souvent dans les propos de la narratrice. Ce glissement de l'un à l'autre souligne le caractère aléatoire de la certitude mais renforce une atmosphère d'inquiétude.

### *L'espace dramaturgique*

---

<sup>339</sup> William ARCHIBALD, *The Turn of the Screw*, New-York, The Country life press, 1950, p. 90.

<sup>340</sup> C'est-à-dire le couple d'enfants et le couple de fantômes.

<sup>341</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 168. (*C'est nous qui soulignons.*)



L'objectif de la narratrice est de replacer les faits dans l'ordre chronologique où les événements se sont produits. Ainsi, elle expose de quelle manière elle a tenté de reconstituer le puzzle du passé tragique du couple défunt de Bly, en interrogeant Mrs Grose – qui ne verse qu'au compte-gouttes les renseignements qu'elle détient. Ce récit de la vie des fantômes avant leur mort, avec les enfants, est tout à fait morcelé<sup>342</sup> et en ce sens il participe aussi de la monstruosité. Et, au fur et à mesure qu'elle reconstitue les faits, la Gouvernante resserre la surveillance des enfants. Cette façon de pousser les enfants dans leur retranchement, de les acculer, vient *en crescendo* ; en même temps, le regard de la narratrice opère un glissement du couple décédé au couple des fantômes au couple d'enfants, c'est-à-dire du surnaturel au réel, il s'agit d'un glissement à rebours. Vers la fin du récit, elle ne regarde plus les enfants comme tels mais comme des marionnettes vides manipulées par les fantômes.

Vous avez affaire à la petite personne la plus maligne du monde. Ils les ont faits... leurs deux amis, veux-je dire... encore plus malins que la nature ne les a faits ; car c'est un merveilleux matériau à travailler !

*You've the cleverest little person to deal with. They've made them – their two friends, I mean – still cleverer even than nature did; for it was wondrous material to play on!*<sup>343</sup>

Cette description de la prise de possession des enfants par les fantômes implique l'existence d'un avant et d'un après, les enfants ont été modelés par le couple avant leur mort et ils continuent de l'être par la suite. Cette idée est poussée à l'extrême lorsque les deux femmes partent à la recherche de Flora, qui visiblement a pris la barque pour se rendre de l'autre côté du lac :

Elle n'est pas seule, et en des moments pareils, ce n'est pas une enfant : c'est une très vieille femme.

---

<sup>342</sup> Pour mettre en valeur ce morcellement monstrueux, Jack Clayton dans son film utilise dans les rêves de Miss Giddens de nombreux très gros plans sur une partie du visage des enfants. Ainsi, le récit morcelé devient les enfants morcelés.

<sup>343</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 244.

*She's not alone, and at such times she's not a child : she's an old, old woman*<sup>344</sup>.

Cette remarque de la narratrice à Mrs Grose pose cependant problème car le terme « old woman » n'est pas approprié à Miss Jessel, qui dans le début du roman est présentée comme « jeune et jolie ». C'est donc que la Gouvernante a opéré un autre glissement, que cette vieille femme qui a pris l'apparence de Flora est la mort elle-même. L'enfant d'un personnage à l'autre sans changer de scène, sans changer d'univers. Certaines phrases de Miles, comme son explication à propos de sa promenade nocturne dans le jardin : « Pensez – pour changer – que je suis mauvais » (« Think me – for change – bad ! »)<sup>345</sup>, « Quand je suis mauvais, je suis mauvais. » (« When I'm bad, I *am* bad ! »)<sup>346</sup>, sont interprétées comme une menace. Le lecteur est ainsi à la merci du point de vue de la narratrice. C'est pourquoi les analyses psychanalytiques du texte de James réfutent totalement le surnaturel. Le premier qui a soutenu l'hypothèse que James avait peint les hallucinations d'une conscience malade fut Edmund Wilson.<sup>347</sup> Mais dire qu'un personnage est fou, lorsque cela n'est pas tout à fait explicite, c'est entrer encore dans l'espace de la spéculation. Les arguments en faveur de cette folie portent-ils sur la Gouvernante ou sur la narratrice ? Car après tout, vingt ans séparent le temps du récit du temps de l'écriture. Ce laps de temps imposé par James à sa narratrice n'est pas anodin. Cette mise à distance temporelle fictive doit permettre un recul suffisant pour penser que l'atmosphère décrite est romancée. Il s'agit d'un passage supplémentaire. L'espace spéculatif n'appartient pourtant pas seulement à la Gouvernante puisque Miles lui demande :

– Est-ce que vous pensez que mon oncle pense la même chose que ce que vous pensez ?

J'ai marqué une pause : « Comment peux-tu savoir ce que je pense ? »

– Ah bien sûr, je ne peux pas le savoir, j'ai l'impression que vous ne me dites jamais rien.

---

<sup>344</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 226.

<sup>345</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p.164.

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> Edmund WILSON, *The triple thinkers*, « The Ambiguity of Henry James », 1938.

– *Does my uncle think that you think?*

*I markedly rested. "How do you now what I think?"*

– *Ah! Well, of course I don't; for it strikes me you never tell me*<sup>348</sup>.

Il pose en effet, le problème central du roman, à savoir la non-communication réelle entre les personnages.<sup>349</sup> Puisque l'autre ne parle pas, puisque l'autre n'exprime pas ce qu'il pense, on ne peut que spéculer, imaginer, dramatiser.

Il est donc certain que la volonté de l'auteur est de fournir une solution ouverte mais déceptive de l'implication des enfants dans le surnaturel. Les enfants sont les faire-valoir de la Gouvernante-narratrice.

A l'origine, avant qu'elle ait la vision des fantômes, la Gouvernante a été sans doute intriguée par deux faits : l'un se situe à Londres, pendant l'entretien d'embauche avec l'oncle des enfants, et est expliqué dans le prologue par Douglas à son auditoire, l'autre dans la seconde conversation avec Mrs Grose, à Bly. L'un et l'autre permettent à Miss Jessel et de Peter Quint d'entrer dans la diégèse, aussi subrepticement que des fantômes.

Les propos de l'oncle des enfants sont rapportés par un narrateur extérieur dans la nouvelle de James, alors que dans le film Clayton ménage une séquence d'ouverture consacrée à cet entretien. Dans les deux, il présente à la candidate les occupants de Bly, en prenant bien soin de ne pas évoquer Peter Quint, c'est Mrs Grose qui aura ce rôle.

Il était devenu, du fait de la mort de leurs parents en Inde, tuteur d'un petit neveu et d'une petite nièce, enfants d'un frère cadet militaire, qu'il avait perdu deux ans auparavant. (...) Il y avait eu d'abord pour les enfants une jeune femme qu'ils avaient eu le malheur de perdre. Elle s'était magnifiquement occupée d'eux – c'était une personne très respectable – jusqu'à sa mort (...).

---

<sup>348</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 192.

<sup>349</sup> Jack CLAYTON, dans *The Innocents*, utilise Flora pour souligner cet aspect de non communication. Après le spectacle de Miles, Miss Giddens dit à Mrs Grose « L' enfant sait. » (The child knows) et Flora qui a entendu demande : « Sait quoi, chère Miss Giddens ? » (« Knows what, Miss Giddens, dear ? »). Mais elle ne connaîtra jamais la réponse puisqu'un « cut » vient clore brutalement la séquence.

*He had been left, by the death of his parents in India, guardian to a small nephew and a small niece, children of a younger, a military brother whom he had lost two years before. (...) There had been for the two children at first a young lady whom they had had the misfortune to lose. She had done them quite beautifully – she was a most respectable person – till her death. (...)<sup>350</sup>.*

Ce court rapport élogieux sur Miss Jessel, la précédente gouvernante des enfants, met en évidence deux indices importants : d'une part, les enfants ont été confrontés à la mort des personnes les plus proches d'eux, à deux ans d'intervalle, à savoir leurs parents et la gouvernante. Ce qui constitue, en soi, un fait traumatisant, bouleversant, une sorte de malédiction pesant sur les enfants. D'autre part, la façon dont l'oncle parle de la respectabilité de Miss Jessel est troublante. Elle était une personne respectable, jusqu'à sa mort. On voit ici l'art d'Henry James pour semer la confusion, par un jeu sur la ponctuation, la mise en évidence du mot « respectable » entre tirets et par l'utilisation de l'adverbe temporel « jusqu'à » (« till ») qui implique un avant et un après, car c'est bien après sa mort que Miss Jessel perd sa respectabilité, même si l'auditoire de Douglas en doute :

« Et de quoi est morte la précédente gouvernante ? De trop de respectabilité ? »

« *And what did the former governess die of? Of so much respectability?* »<sup>351</sup>

Il convenait d'introduire le personnage de Peter Quint d'une façon tout aussi énigmatique. La teneur du dialogue entre Mrs Grose et la Gouvernante sert à cette énigmaticité :

« La dernière gouvernante ? Elle était également jeune et jolie... presque aussi jeune et jolie que vous, mademoiselle.

– Ah, alors, j'espère que sa jeunesse et sa beauté l'ont aidée ! me souviens-je lui avoir répliqué. Il a l'air de nous aimer jeunes et jolies.

– Oh ! , il aimait ça ! a confirmé Mrs Grose. C'était de cette manière qu'il aimait tout le monde ! » A peine avait-elle parlé qu'elle s'est ressaisie. « Je veux dire, c'est sa manière...celle du maître. »

---

<sup>350</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., pp. 40- 42.

<sup>351</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 42.

J'ai été frappée. « Mais de qui parliez-vous d'abord ? »

Elle a pris un regard vide mais elle a rougi. « Eh bien, de *lui*.

– Du maître. De qui d'autre ? »

Il ne pouvait si manifestement s'agir de personne d'autre que l'instant d'après j'avais oublié mon impression de l'avoir entendue dire accidentellement davantage qu'elle n'en avait l'intention.

*« The last governess? She was also young and pretty – almost as young and almost pretty, miss, even as you.*

*- Ah, then I hope her youth and her beauty helped her! I recollect throwing off. He seems to like us young and pretty!*

*- Oh! He did, Mrs Grose assented; it was the way he liked every one! She had no sooner spoken, indeed, than she caught herself up. « I mean that's his way – the master's. »*

*I was struck. « But of whom did you speak first? »*

*- She looked blank, but she coloured. « Why, of him.*

*- Of the master. Of who else?*

*There was so obviously no one else that the next moment I had lost my impression of her having accidentally said more than she meant (...)<sup>352</sup>.*

Henry James utilise le lapsus, propre au quiproquo théâtral, pour introduire le personnage de Peter Quint. Le jeu sur le pronom permet un glissement du personnage de l'oncle à celui de Peter Quint et concerne la séduction. Les deux personnages présentent la même caractéristique, et Miles en hérite. D'ailleurs, Clayton utilisera d'autres situations pour démontrer le pouvoir séducteur de l'enfant. Si Mrs Grose en a dit plus qu'elle ne devait, elle n'en a pas dit non plus assez, parce que le point commun entre l'oncle et Peter Quint, la séduction, fait rougir Mrs Grose<sup>353</sup>. Le fait que la narratrice mette en exergue cet indice sans l'analyser incite le lecteur à être sur ses gardes, puisque ni l'un ni l'autre ne connaissent l'existence de Peter Quint à ce moment-là. Et, si Mrs Grose s'évertue à cacher son existence, c'est pour la lui laisser découvrir en son temps et ménager ainsi le suspense. Ces deux indices

---

<sup>352</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, pp. 63-64.

<sup>353</sup> Dans le film de Jack Clayton, le même dialogue est repris mais on ne peut pas voir Mrs Grose rougir puisqu'il a tourné le film en noir et blanc, le lapsus est ponctué par une sorte de son sifflant.

intrigants qui concernent Miss Jessel et Peter Quint sont l'amorce de la suspicion de la Gouvernante, qui a tôt fait de comprendre les liens existant entre eux. Et d'établir un glissement entre la passion dévorante de Miss Jessel et de Quint et leur volonté de la poursuivre à travers les enfants. Ce besoin de lier les signes entre eux, de comprendre l'enchevêtrement de la cause et de l'effet, quel que soit le moyen, sans exclure le surnaturel, est une allusion à la pensée magique.

« (...) Ils veulent les approcher. »

Oh, quel regard intense la pauvre Mrs Grose a dirigé vers eux en entendant cela ! « Mais pour quelle raison ?

Pour l'amour de tout le mal que ce couple a infusé en eux durant cette époque épouvantable. Ils sont revenus pour faire encore du mal, pour poursuivre leur œuvre démoniaque. »

« (...) *They want to get to them* »

*Oh how, at this, poor Mrs Grose appeared to study them! « But for what? »*

*– For the love of all the evil that, in those dreadful days, the pair put into them. And to ply them with that evil still, to keep up the work of demons, is what brings the others back. »*<sup>354</sup>

Les empreintes laissées par les anciens occupants sur la maison et sur les enfants se dessinent par palier. La Gouvernante apprend par Mrs Grose à quel point les enfants étaient liés à ce couple.

C'était ni plus ni moins le fait que durant plusieurs mois Quint et le garçon aient été constamment ensemble. La juste vérité était qu'elle (Mrs Grose) avait osé s'offusquer, signaler l'incongruité d'une association aussi intime. (...) Qu'il agissait avec Quint comme s'il était son tuteur (...) et comme si Miss Jessel ne devait s'occuper que de la petite demoiselle. Qu'il sortait seul avec cet homme pour passer des heures avec lui, veux-je dire.

---

<sup>354</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 170.

*It was neither more nor less than the particular fact that for a period of several months Quint and the boy had been perpetually together. It was indeed, the very appropriate item of evidence of her having ventured to criticize the propriety, to hint at the incongruity, of so close an alliance (...) When they had been about together quite as if Quint were his tutor (...) and Miss Jessel only for a young lady. When he had gone off with the fellow, I mean, and spent hours with him<sup>355</sup>.*

Les insinuations concernant la relation entre Quint et Miles portent sur la sexualité. En fait, le scandale<sup>356</sup> provient de la position des amants qui ne se cachaient pas pour vivre leur passion, sous le regard des enfants. Proches des enfants, les deux personnages errent sur la terre afin d'assouvir, de continuer à vivre leur passion.

– Des âmes perdues. Des damnés. Et c'est pourquoi, afin de les partager – (...). Elle veut Flora.

*– Of the lost. Of the damned. And that's why, to share them – (...) She wants Flora<sup>357</sup>.*

La passion du couple perdurerait après la mort des amants à travers Miles et Flora. Le passage de la mort à l'état de fantôme ne serait qu'une étape qui préparerait le passage à la possession, autrement dit à l'incarnation. Cette passion est donc placée sous le signe du mal. Les circonstances de la mort de Quint restent énigmatiques :

Cette période maléfique ne s'était close qu'à l'aube d'un jour d'hiver, lorsque sur la route partant du village, Peter Quint, froid comme la pierre, fut trouvé par un laboureur qui se rendait au travail. La catastrophe fut expliquée, superficiellement du moins, par une blessure visible à la tête, blessure qui pouvait avoir été produite (...) par un faux pas fatal, qu'une complète erreur sur le chemin à suivre lui avait fait faire, la nuit, en quittant le cabaret, sur la pente raide, couverte de glace (...). La pente glacée, l'erreur de route commise après boire, expliquaient bien des choses (...). Mais dans sa vie, il y avait eu tant de choses : d'étranges périls courus en d'étranges circonstances, de secrets désordres, des vices plus que soupçonnés qui auraient expliqué infiniment plus.

---

<sup>355</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 132.

<sup>356</sup> Certains y ont vu une relation pédophile, mais le texte n'est pas clair là-dessus.

<sup>357</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 202.

*The limit of this evil time had arrived only when, on the dawn of the winter's morning, Peter Quint was found, by a labourer going to early work, stone dead on the road from the village: a catastrophe explained – superficially at least – by a visible wound to his head (...) by a fatal slip, in the dark and after living the public-house, in the sheepish icy slope, a wrong path altogether, at the bottom of which lay. The icy slope, the turn mistaken at night and in liquor accounted for much (...) but there had been matters in his life – strange passages and perils, secret disorders, vices more than suspected, that would have accounted for a good deal more<sup>358</sup>.*

Mort ivre ou assassiné, il n'en reste pas moins que sa mort fut violente. Celle de Miss Jessel est évoquée par Mrs Grose :

« Alors, vous savez de quoi elle est morte ? demandai-je.

– Non, je n'en sais rien, je désirais ne rien savoir, j'étais bien contente de n'avoir rien su, et je remerciai le ciel qu'elle fût hors d'ici.

– Cependant, vous aviez alors votre idée ?

– Quant à la vraie cause de son départ ? Pour cela oui ! Elle ne pouvait pas rester. Pensez donc, une institutrice, – ici même ! Plus tard, je m'imaginai – je m'imaginais encore.... Et ce que j'imaginais est affreux. »

« *Then you do know what she died of? I asked.*

– *No, I know nothing. I wanted not to know; I was glad enough I didn't; and I thanked heaven she was well out of this!*

– *Yet you had the your idea –*

– *Of real reason for leaving? Oh yes – as to that. She couldn't have stayed. Fancy it here – for a governess! and afterwards I imagined – and I still imagine. And what I imagine is dreadful.* »<sup>359</sup>

La mort de Miss Jessel n'a pas eu lieu à Bly, et les circonstances sont inconnues mais les causes ne le sont pas. Elle est morte du chagrin d'avoir perdu Quint. Si l'on considère les termes utilisés par Mrs Grose, ils sont suffisamment évasifs et flous pour que le lecteur conclue de lui-même au suicide de Miss Jessel, mort tabou que l'on ne dit pas.

---

<sup>358</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 108.

<sup>359</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, op.cit., p. 124.



La mort violente et le suicide sont deux raisons traditionnellement évoquées pour expliquer l'errance des fantômes sur terre. Il est admis aussi que l'amour des proches empêche les âmes d'atteindre la paix ; personne n'a jamais pensé dans ce roman que les enfants jouaient à appeler les morts, pourtant leur attachement à leur égard était fort, à l'évidence. En revanche, on a pu lire leur rôle comme étant destiné à rendre folle leur Gouvernante. Il est vrai que dans le texte certaines allusions des enfants peuvent indiquer cette lecture ; ainsi, un soir, Flora n'est pas dans son lit, elle se cache sous la fenêtre :

« Pourquoi as-tu tiré les rideaux pour me faire croire que tu étais encore au lit ? » Flora réfléchit candidement ; puis avec son divin petit sourire : « Parce que je n'aime pas vous faire peur ! »

« *Why did you pull the curtain over the place to make me think you were still there?* » Flora, *luminously considered; after which, with her little divine smile:*  
« *Because I don't like to frighten you!* »<sup>360</sup>

Mais l'espièglerie de la fillette n'explique pas pourquoi la Gouvernante a des visions de fantômes : suggestion, manque de sommeil, nervosité à fleur de peau, trop grande imagination ? Tout est possible.

## **LA THÉÂTRALITE FILMIQUE DANS L'ADAPTATION DE JACK CLAYTON**

Le déguisement que choisit Flora, lors de la séquence de la représentation théâtrale, était déjà présent dans l'édition originale de la pièce de William Archibald sous la forme de dessins de l'auteur. Le dessin de la page de garde de garde montre Flora et Miles déguisés.

---

<sup>360</sup> Henry JAMES, *The Turn of the Screw*, *op.cit.*, p. 152.



Dessin de couverture de la pièce de William Archibald

Tous les détails du costume de Flora y sont et, en particulier, le chapeau fait d'une pelote d'épingles. Flora détourne les objets de leur fonction ; elle précise :

Flora : J'ai emprunté votre coussin à épingles. J'espère que cela ne vous ennuie pas, ma chère Miss Giddens.

*Flora: I've borrowed your pincushion. I hope you don't mind, Miss Giddens dear.*

La liberté de Flora vis-à-vis des objets et des personnes supporte mal la surveillance constante de Miss Giddens. Face à l'adversité, les deux enfants unissent leur espièglerie ; ainsi pendant que Miles divertit Miss Giddens, Flora se sauve ; elle fugue. L'aspect dramatique se note par l'abondance du jeu des entrées et des sorties des personnages et par le fait que le récit tend vers le tragique.

## LA THÉÂTRALITE DIEGETIQUE DANS *ROSEMARY'S BABY*, *L'EXORCISTE* ET *SHINING*

Dans ces trois récits, la théâtralité est octroyée aux chefs de famille : Guy et Chris sont des acteurs et Jack est un dramaturge<sup>361</sup>. Certes Chris est actrice de cinéma et elle cherche dans le roman à devenir réalisatrice d'un scénario qu'elle a écrit. Cependant, dans le film aussi, la scène qu'elle tourne (le film dans le film) se fait devant un public de figurants et un public réel, celui des étudiants de l'université, qui applaudissent à la fin de la scène. Ce détail permet de placer Chris dans la théâtralité.

Dans les trois cas, l'ambition provoque la destruction de la famille, alors qu'au départ elle sert à la construire ou à la reconstruire. La précarité liée à la créativité remet en question le statut social du père et de la mère qui élève seule son enfant et à qui l'on peut attribuer le statut de père : être père et laisser sa famille vivre dans la précarité est humiliant pour Jack. Car les trois rencontrent des difficultés financières<sup>362</sup>. Que signifie « faire du théâtre » et est-ce compatible avec une telle responsabilité ? Cela n'inclut pas que l'aspect financier mais aussi la disponibilité, la moralité. Ni Rosemary, la femme de Guy, ni Wendy, celle de Jack, ne travaillent. Leur statut de mères de famille est lié à la possessivité de leurs époux et à leur soumission au jeu de la société. Elles se rendent entièrement disponibles à leur famille. Pour Chris, tout est différent, son mari l'a quittée, beaucoup moins prêt à suivre son épouse dans sa carrière. L'enjeu de la définition « faire du théâtre » est ambigu. C'était tout à fait net dans le film de Clayton où Peter Quint était joué par un comédien de théâtre. Le fantôme entrait en scène pour ainsi dire en tant que personnage et en tant que comédien connu. Les personnages qui nous occupent font du « théâtre » à deux niveaux dans la diégèse. Ils en ont à la fois la fonction et le rôle : la fonction est liée à l'acteur ou à l'auteur tandis que le rôle est lié au personnage. Si bien que l'on peut se demander à quel moment ces personnages jouent le rôle

---

<sup>361</sup> Dans le roman de Stephen King, Jack écrit un roman, dans le film de Kubrick, il écrit une pièce de théâtre.

<sup>362</sup> Cet aspect n'est pas repris dans le film *L'Exorciste*, mais le roman insiste sur les charges de Chris, la chute de ses placements, etc.

ou la fonction, et s'il n'y a pas superposition des deux « casquettes ». C'est beaucoup plus clair pour Guy, puisque Rosemary sent qu'il lui joue la comédie. Mais cela est applicable à Chris et Jack aussi dans la mesure où le contenu de leur travail d'écriture est inconnu. Qui peut assurer que ce contenu n'est pas ce qui se déroule devant leurs yeux, en relation étroite avec leur imagination ? L'auteur dramatique projette les images, les actions, les personnages issues de sa création. C'est ainsi que l'on peut comprendre la séquence de Kubrick dans *Shining* dans laquelle le regard de Jack observe la maquette du labyrinthe. Il est dans sa salle de travail, la présence de la maquette l'inspire et il y place deux personnages : Wendy et Danny. Cette mise en abyme est fantastique parce qu'elle semble passer de la maquette au labyrinthe réel mais surtout parce que Jack semble investir du regard les deux espaces. Or cette ubiquité n'est vraisemblable que dans l'imaginaire.

Avoir un parent qui « fait du théâtre », c'est avoir un parent qui a une propension à faire l'enfant, à construire un monde imaginaire, à se substituer à un personnage ou bien à le modeler. Les enfants de ces récits sont enfantés par l'imagination, ils sont les représentations cauchemardesques de leurs créateurs, les personnages sur lesquels se cristallise la peur.

Un drame s'est joué à l'Overlook, la répétition de ce drame est une forme de théâtralité liée à la succession des représentations d'une pièce. Les acteurs changent, mais la pièce ne change pas. C'est tout à fait le même processus dans *L'Exorciste*. L'histoire de Regan s'inscrit dans l'histoire d'un exorciste qui rejoue la même scène dans un autre décor et les suites du film montrent que cela peut se re-présenter un nombre infini de fois, avec d'autres acteurs. Le récit de *Rosemary's Baby* répète la scène de la nativité, à l'envers certes, mais tous les ingrédients s'y retrouvent.

Finalement, Jack, substitut de Stephen King et de Stanley Kubrick, est l'image de la réussite, puisque le drame est écrit et filmé. Kubrick ajoute l'idée de la célébrité sur le dernier plan de son film : la photographie dans laquelle Jack se trouve parmi la *jet set*. Guy, sous les

traits de John Cassavetes, affirme ses talents de comédien. Pour Chris, l'issue est plus floue, sinon que sa fille est revenue au premier plan dans sa vie au détriment de sa carrière ; peut-être parce qu'elle est une femme, les mentalités supposent que le rôle de mère doit primer sur le reste.

## **LA THÉÂTRALITE ORGANIQUE DANS *LE VILLAGE DES DAMNÉS***

La théâtralité dans *Le Village des damnés* est organique au sens figuré : « Qui concerne l'organisation d'un ensemble. Loi organique » ; mais aussi au sens biologique : « Propre aux êtres organisés<sup>363</sup> ». On assiste en effet, dans ce récit, à une sorte de mise en scène de fable. Où le règne animal se distingue mal du monde humain. On se trouve face à deux organisations différentes qui évoluent dans le même espace, ce qui est l'idéal pour créer un conflit où l'on voit bientôt le groupe en place perdre petit à petit son ordre à cause de l'ordre nouveau. L'aspect chorégraphique et mécanique du déplacement du groupe des Enfants ne fait que singer les parades militaires. La théâtralité vient de cette distanciation qui s'effectue dans l'esprit du spectateur. Dans le roman, à plusieurs reprises, à l'occasion des réunions de citoyennes, des discours sont prononcés après avoir été lus et répétés comme au théâtre. Les acteurs de la communauté renseignent les spectateurs qui deviennent à leur tour acteurs, puisque chaque femme est concernée par le problème et par conséquent chaque famille, base de l'organisation de cette communauté. Les enfants ne s'organisent pas en familles, ils ne se divisent pas, ils évoluent de concert et, paradoxalement, ils n'ont pas besoin de se réunir pour se parler. On se trouve bien face à deux organisations qui vivent selon des principes « organiques » différents. Or on sait bien que deux organismes ne peuvent vivre ensemble sans que l'un domine l'autre. La réunion de l'état-major a quelque chose de théâtral par la façon de filmer la scène : table en U. La présence de Gordon qui cherche à sauver la vie des

---

<sup>363</sup> Dictionnaire Le Robert.

enfants l'impose en héros tragique. Son auditoire se plie à ses arguments, dont la rhétorique est irréprochable bien qu'empirique. Pourtant, c'est un coup de « bluff », personne n'en est dupe.

Ce qui est étonnant c'est que David, le fils de Gordon, utilise le même ton, la même stratégie que son père adoptif. On semble se trouver dans le domaine des dieux. S'il est réellement génétiquement extraterrestre comment se fait-il qu'il ressemble autant à son père ? Même recherche de pacification, de justice, d'intérêt pour la science. Leur statut est divin. On semble proche de la tragédie antique. La démesure des enfants les condamne d'avance.

## **L'ILLUSION ET LA THÉÂTRALITE DANS *L'AUTRE***

### ***Du théâtre au cabaret : un numéro de prestidigitation.***

Le monde du cirque, des itinérants, des tréteaux de foire du début du XX<sup>e</sup> siècle est peuplé de monstres physiologiques : géant, nain, femme à barbe, hermaphrodite, homme serpent, bébé hydrocéphale dans le formol et autres « freacks » si bien représentés par Tod Browning<sup>364</sup> en 1932, période dans laquelle se situe l'action de *L'Autre* aussi. La théâtralité est ici l'exposition du monstrueux, mais elle met en évidence un aspect plus monstrueux encore dans la délectation des spectateurs. Il s'agit bien d'un face-à-face de monstruosité physique et de monstruosité psychique. Parmi les spectateurs, Niles et Holland sont la représentation métonymique de ces deux types de monstruosité. Et le spectacle du magicien donne la clé de cet aspect.

---

<sup>364</sup> Tod Browning, *Freacks*, USA, 1932.

Dans l'obscurité de la tente, l'assistance s'était rassemblée devant une petite scène aux rideaux de velours rouge (...). Sur la scène, la lumière d'un projecteur tombait sur un grand bahut laqué de rouge et sur Chan Yu, le prodige escamotable, qui se tenait à côté. Les yeux bridés, faisant de son mieux pour avoir l'air exotique, affublé d'une longue moustache noire et d'une petite toque avec natte, il s'inclinait majestueusement sous de maigres applaudissements. Brandissant une baguette à bout d'ivoire, il en tapota le meuble, faisant simultanément glisser un verrou caché et s'ouvrir le panneau de devant. A l'intérieur, il y avait un bahut identique, légèrement plus petit et laqué de vert, qu'il montra avec de grands gestes de magicien. Il fit pivoter le bahut, le tapota pour encore en révéler un troisième, bleu, un quatrième, noir et pour finir un cinquième, doré. Bras croisés sur la poitrine, le magicien entra à reculons dans le bahut. (...) Chan Yu, les yeux clos, une lumière rouge changeant ses traits impassibles en un masque étrange au maquillage et aux moustaches visiblement factices, paraissait mort. (...) Niles regarda Holland, puis il chuchota : « Si on essayait – Quoi ? – Le tour. Vraiment, si on essayait... Tâchons de percer le secret. »<sup>365</sup>.

*In the darkness of the tent people had gathered in front of a small stage hung with velvet curtains; (...) On stage, a spotlight fell upon a large, highly lacquered red cabinet, and on Chan Yu the Disappearing Marvel, standing beside it. Slant-eyed and trying hard to look exotic, wearing long black mustaches and little cap with pigtail, he was grandly bowing to thin applause. Producing an ivory-tipped wand, he rapped with against the cabinet, simultaneously slipping a concealed latch and opening the front panel. Inside was a duplicate cabinet, slightly smaller and lacquered green, which he displayed with flashy magician's gestures. He turned the box, rapping again the reveal a third, blue, a fourth, black, and finally a fifth, gold. Hands folded across his chest, the magician stepped back into the cabinet. (...) Chan Yu, his eyes closed, a red light making a weird mask of impassive features, his makeup and mustaches obvious fakes, appeared to be dead. (...) Niles looked at Holland for a moment, then whispered, "Let's try it. – What? – The game. Let's do it – see if we can figure the secret."*

On constate dans cette description que le rouge et le noir dominent : le rouge du velours, du bahut et de la lampe du projecteur ; le noir dû à l'obscurité, les moustaches de l'homme et le quatrième bahut. Ces deux couleurs correspondent aux couleurs que l'on trouve dans un théâtre, elles sont rattachées à une idée de faste et de chaleur, ainsi que, comme le

---

<sup>365</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, op.cit., p. 104. *The Other*, op.cit., pp. 97, 98.

précise le texte, à la mort. Les différentes caisses présentées comme des boîtes gigognes augurent des portes qui s'ouvrent sur différents mondes de plus en plus petits et *a posteriori* elles représentent autant de cercueils que de morts dans le roman (celui du père, de Holland, de Russel et du bébé). Le visage du magicien se transforme en « masque étrange » aux yeux du narrateur, un masque de mort.

De l'assistance se détachent deux spectateurs particuliers : Niles et Holland. Le spectacle du magicien est percé par les enfants, la trappe visible sous les tréteaux. Monde du dessus des tréteaux, monde du dessous. Le spectacle annuel de l'été est annulé dans le roman, parce que Holland est mort, et que c'était lui qui faisait chaque année des tours de prestidigitation. La question de Niles quant à la mise en scène du tour de magie est un appel à Holland, il marque sa volonté double du désir de disparition et de réapparition magique de son frère ou de lui-même. Il désire mettre en scène un escamotage qui dépasse la configuration humaine, qui s'apparente au surnaturel mais par la voie tragique. Rien n'est comique dans ce désir, ce jeu n'a rien de drôle. La marque du tragique et celle de la mort sont étroitement liées à ce lieu inquiétant du cirque – qui pourrait être « dé-considéré », comme une sous-catégorie du théâtre. Le passage de la légèreté au tragique s'opère lors d'une relecture et concerne aussi le genre de littérature auquel on a affaire. La recherche de la perfection dans ce qui est considéré comme « para » : para-littérature, para-théâtralité. Niles cherche la perfection dans la prestidigitation, il fait réapparaître son frère. La double articulation légèreté-tragique se constate à plusieurs reprises. Ainsi, sous l'apparence d'une conversation légère, c'est le spectacle de la conséquence des deuils successifs d'Alexandra qui est décrit :

Parlant de sa belle-sœur, Valérie disait : « un petit peu théâtrale, vous ne trouvez pas ? Elle semble absolument traquée par la tragédie. Quelque chose dans le regard, je crois. Profond...terriblement profond. Hanté, en fait »<sup>366</sup>.

---

<sup>366</sup> Thomas TRYON, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 71. *The Other*, *op.cit.*, p. 63.



*Speaking of her sister-in-law, Valeria used to say, « Just a bit theatrical looking, don't you think? Seems absolutely stalked by tragedy. Something about the eyes, I except. Deep – terribly deep. Haunted, actually. »*

Le spectacle qu'Alexandra offre aux autres a de bonnes raisons d'être tragique, puisqu'elle a perdu en quelques mois son mari et l'un de ses jumeaux dans des circonstances terribles. Les deux sont morts d'une chute, l'un dans une cave, l'autre dans un puits. Pour Niles, ils sont sous un tréteau, prêts à réapparaître, déjà en partie dans les yeux de sa mère. Ses yeux « hantés » qui ne le regardent plus, souvent dirigés vers les spectres.

Le spectacle animé dans la chambre qui sert à cacher la boîte, la mise en scène de l'enlèvement du bébé, les rideaux, la substitution du bébé comme dans *Rosemary's Baby* par un bébé factice sont autant d'indices de ce tragique. Cela peut sembler de la dérision, mais c'est bien plus proche de la distanciation brechtienne qu'il n'y paraît.

L'univers théâtral qui ouvre le film dans *Fanny et Alexandre* de Bergman<sup>367</sup> n'est pas seulement un monde miniaturisé, un théâtre de marionnettes. Il est une configuration du tragique, du souvenir du père décédé. Les apparitions du fantôme du père en star hollywoodienne, en smoking blanc, un projecteur braqué sur lui, participent de cette dérision/distanciation, créées par les yeux de l'enfant, et renforcent l'aspect tragique.

La miniaturisation comme spectacle crée une mise en abyme et se retrouve aussi dans la maquette du labyrinthe dans le film *Shining*. Jack se penche sur la maquette, son regard pénètre dans le labyrinthe et un *cut* permet aux spectateurs d'entrer dans le labyrinthe et d'y voir Wendy et Danny. Deux mondes se superposent, le monde réel et celui de la théâtralité.

---

<sup>367</sup> Ingmar BERGMAN, *Fanny et Alexandre* (Fanny och Alexander). Film ouest-allemand, français, suédois (1982). Comédie dramatique. Chronique d'une famille de comédiens dans la Suède du début de siècle. Mais aussi la révolte d'un jeune enfant confronté à la tyrannie d'un beau-père. Une œuvre quasi autobiographique d'Ingmar Bergman.

Telles deux marionnettes, Wendy et Danny sont sous le contrôle du regard de Jack. Leur existence est entre ses mains ou, plus exactement, dans son imagination et sous sa plume, puisqu'il est le dramaturge. Ainsi la place du spectateur qui prête ses yeux aux spectateurs crée une autre mise en abyme. Ces mises en boîte successives ressemblent aux malles du magicien Chan Yu. Le magicien pénètre dans une boîte et en même temps dans toutes les autres. Ces couches successives qui permettent d'entrer au cœur du tragique. Plus on pénètre dans le petit (monde allégorique de l'enfance) plus on atteint le centre.

Mais le spectacle qui offre la plus grande théâtralité, dans *L'Autre*, est celui de la mort. Le salon sert de salle de spectacle. Les chaises pliantes sont disposées en demi-cercle autour du cercueil qui reste disposé là, sur un promontoire. Les spectateurs sont déguisés pour ce spectacle. Niles revêt le même costume que son frère, qui se trouve dans le cercueil. Holland est dans cette boîte et il est le personnage principal du spectacle. Il est « encore » sur le devant de la scène, comme lors du spectacle annuel familial.

Le théâtre offre le spectacle de la vie, voilà pourquoi les enfants y sont mêlés de si près et pourquoi les adultes s'efforcent de prolonger l'enfance par cet art. Le cinéma montre, selon Jean-Luc Godard<sup>368</sup>, la mort en marche. La littérature et le cinéma utilisent le théâtre dans le fantastique afin d'imbriquer la vie et la mort ; l'enfant fantastique utilise le théâtre comme une activité ludique, il n'a pas besoin de scène, la vie est une vaste scène. Lorsqu'il croise la mort, il ne la distingue pas des autres personnages. L'enfant ne se scandalise pas de la présence du surnaturel.

---

<sup>368</sup> Il m'a été impossible de trouver la référence de cette phrase mythique imputée à Godard par de nombreux critiques de cinéma.

## LES ENFANTS AU CŒUR DU FANTASTIQUE

Il convient à présent de déterminer le rôle des enfants dans le monde surnaturel, c'est-à-dire la relation qu'ils entretiennent avec ce monde ou du moins la perception que les auteurs souhaitent en donner. Le fantastique utilise habituellement un trucage qui rend impossible de décider, de trancher, de façon définitive, entre surnaturel et folie. Les enfants participent-ils à ce trucage, en sont-ils le jouet ou le suscitent-ils ?

### LES PERVERS *INNOCENTS*

La première apparition de Flora porte la marque du merveilleux. Le regard de Miss Giddens ne perçoit pas l'enfant mais son reflet dans l'eau d'une petite mare. Le cadrage sur le reflet des jambes et la robe de dentelle font immédiatement penser à l'héroïne d'*Alice au Pays des Merveilles*<sup>369</sup>. Le vêtement est ici fortement connoté. L'effet vaporeux rend compte d'un indice propre au film entier : celui de la transparence. Cependant, si Alice entrait dans le monde du rêve, dans le cas présent, c'est Miss Giddens et le spectateur, par l'effet de la caméra subjective, qui entrent dans le monde de l'enfant. Le reflet de l'enfant dans l'eau, prend d'emblée, une apparence fantomatique. Dans quel monde se situe-t-il ? Dans la droite ligne de l'utilisation des fondus-enchaînés, le reflet prend un sens qui découle du moment précis de l'entrée à Bly de la Gouvernante. Dans cette séquence, elle descend de la calèche avant la grille d'entrée. Son reflet sur la portière, laquée comme un miroir noir, provoque un dédoublement qui se confirme par une succession de fondus-enchaînés. Miss Giddens passe le portail, sa silhouette s'éloigne, à l'arrière plan, pendant qu'elle surgit de la gauche. Cette entrée par des directions multiples, enchaînées, l'amène jusqu'à la petite Flora, elle-même

---

<sup>369</sup> Lewis CAROLL, *Alice in Wonderland*.

dédoublée par le reflet. Tout fonctionne comme si Miss Giddens, en entrant à Bly, parvenait dans un monde autre, un monde plutôt merveilleux. Un monde d'où surgit une voix *off* qui appelle Flora à plusieurs reprises, voix qui appartient à un fantôme, Miss Jessel, puisque personne d'autre ne la revendique. On n'est donc plus dans le merveilleux ; une nouvelle lecture du film s'impose. C'est par l'entrée à Bly de Miss Giddens que les voix se font entendre. C'est son intrusion qui provoque une réaction en chaîne, un chaos. Elle serait donc, contrairement au roman, l'élément perturbateur. La petite Flora nie avoir entendu ces voix. Le premier dialogue entre les deux personnages s'établit ainsi :

Miss Giddens : Tu n'entends pas ? Quelqu'un t'appelle.

Flora : Non, je ne pense pas, je n'ai entendu personne.

Miss Giddens : Ne t'appelles-tu pas Flora ? Je suis Miss Giddens.

Flora : Oui, je sais. Vous êtes ma nouvelle Gouvernante. J'ai regardé par la route pour vous attendre. Avez-vous peur des reptiles ?

*Miss Giddens: Didn't you hear? Someone is calling your name.*

*Flora: No, I don't think so, I didn't hear anyone.*

*Miss Giddens: Is not your name Flora? I am Miss Giddens.*

*Flora: Yes, I know. You are my new governess. I've been watching the road waiting for you. Are you afraid of reptiles?*

Il paraît évident que, dans le cadre idyllique de ce jardin, le dialogue prend une tournure inquiétante : les questions de la nouvelle arrivante ont une modalité négative, la réponse de l'enfant aussi. Et, il semble qu'elle détourne la conversation de la préoccupation première de sa Gouvernante, par une question qui montre que l'enfant cherche à sonder le degré d'aplomb de cette femme inconnue qui vient s'occuper d'elle. La Gouvernante a entendu appeler Flora ; elle sait que la fillette est Flora ; sa question n'attend donc pas de réponse ; elle en prend conscience et se présente. Le rôle de Miss Giddens est de s'occuper des deux enfants, deux innocents, mais elle a peur d'être corrompue par eux. C'est ce qu'elle essaie de faire comprendre à Mrs Grose lorsqu'elle reçoit la lettre de renvoi du collègue :

Miss Giddens : Vous voulez dire que vous aimez les garçons vifs, moi aussi, mais pas au point de contaminer, de corrompre.

Mrs Grose : Maître Miles, Mademoiselle, avez-vous peur qu'il vous corrompe ?<sup>370</sup>

*Miss Giddens: You mean you like a boy with spirit, so do I, but not to the degree to contaminate, to corrupt.*

*Mrs Grose: Master Miles, Miss, are you afraid he'll corrupt you?*<sup>371</sup>.

Ce paradoxe, mis à jour par le bon sens de Mrs Grose, fait apparaître la façon de raisonner de Miss Giddens. Son jugement est dépendant de sa peur. Ce qui confirme qu'elle est à l'origine des changements qu'elle apporte dans son sillage.

Le grossissement, par exemple, fait partie de son raisonnement. C'est sans doute pour l'illustrer qu'au milieu de cette séquence, Clayton cadre Flora de si près, en gros plan, que sa proportion semble gigantesque. Ici, la représentation de l'enfant est fantastique ; sa présence envahit l'écran, réduisant Miss Giddens, à l'arrière plan. Nous allons voir, au fil du texte filmique et non romanesque car il est quasiment inexistant, quel rapport Flora entretient avec le surnaturel. On trouve peu de séquences consacrées à Flora seule : la séquence de la première nuit à Bly est la plus importante, ainsi que les deux séquences au bord du lac. Dans les autres séquences, son apparition se fait bondissements. Elle surgit littéralement dans le cadre, tel un diabolin.

Flora est présentée comme un oracle. Tandis qu'elle prend son bain<sup>372</sup> et qu'elle éclabousse les femmes autour d'elle<sup>373</sup>, elle ne cesse de répéter : « Miles revient ! » (« Miles is coming ! »). Or Mrs Grose précise que Miles restera au collège jusqu'à la fin du trimestre. La stupéfaction de Miss Giddens<sup>374</sup> le lendemain est donc justifiée quand elle apprend, par le courrier, le renvoi de Miles et son arrivée imminente ; comment Flora savait-elle que Miles viendrait plus tôt que prévu ? si ce n'est par une raison surnaturelle. Peu importe que Miles

---

<sup>370</sup> Séquence 5 : la lettre.

<sup>371</sup> Séquence 5 : la lettre.

<sup>372</sup> Séquence 4 : première nuit à Bly.

<sup>373</sup> Il s'agit d'Anna, la domestique, Mrs Grose et Miss Giddens.

<sup>374</sup> La Gouvernante a un nom dans le film, elle s'appelle Miss Giddens.

explique qu'il était au courant de son arrivée à Bly par un courrier que lui avait adressé Flora, Miss Giddens resserrera cet argument pour faire admettre à Mrs Grose la possession de Flora, par l'infamale Miss Jessel.

La première nuit à Bly se déroule sous le signe de la jubilation. Flora, très (trop ?) heureuse de la compagnie de sa Gouvernante, est tout à fait volubile. Les dialogues presque envahissants de l'enfant l'étonnent, ont l'effet d'un tourbillon. Les propos de Flora ne sont pas loin de ceux d'Alice, le personnage de Lewis Carroll. Pendant le dialogue dans le couloir, puis dans la chambre, l'expression du visage de Miss Giddens est amusée tandis que celle de Flora est très sérieuse ; puis, les expressions s'inversent dans la chambre tandis que Flora s'amuse en parlant de sujets graves, Miss Giddens devient de plus en plus inquiète. Les propos d'une fillette réussissent à influencer l'atmosphère, la rendre légère ou pesante ; donner la parole à un enfant n'avait pas été la préoccupation de James, mais pour Clayton, c'est un atout dans la montée de l'angoisse.

Les deux personnages, qui ne se connaissent que depuis quelques heures, partagent la même chambre, cette trop grande promiscuité est aussitôt restreinte par le fait que le lit de Flora a des rideaux.

Flora : J'ai un petit lit dans votre chambre avec des rideaux.

Miss Giddens : Comme c'est gentil !

*Flora: I've got a little bed in your room, it's got curtains!*

*Miss Giddens: How nice*

La réponse de Miss Giddens prouve qu'elle n'a pas compris l'objet « rideaux » comme une restriction mais comme un agrément. Cette réponse représente un test. L'enfant spécifie que les rideaux représentent une frontière entre elles deux, cela rejoint la thèse que l'enfant fantastique est voilé, et non transparent, qu'il participe à la confusion. Les réponses de la gouvernante sont convenues. Si Flora veut être comprise, ses propos doivent être excessifs. C'est ce qui se produit dans le dialogue suivant :

Flora : Oui, Mrs Grose voulait vous donner une grande chambre mais je lui ai dit qu'elle ne servait que pour dormir et les grandes chambres sont encore plus grandes la nuit, saviez-vous cela ? Mrs Grose ne le sait pas, elle ferme les yeux dans le noir. C'est idiot, moi j'ouvre les yeux dans le noir

Miss Giddens : C'est vrai ? Et que vois-tu dans le noir ?

*Flora: Yes, Mrs Grose wanted to give you a big room but I said she will only be there when she is asleep and big rooms are bigger at night, do you know that? (...) Mrs Grose doesn't know, she shuts her eyes in the dark. I think that's silly. I always look in the dark.*

*Miss Giddens: Do you? And what do you see?*

La distension de l'espace évoquée par Flora reprend le phénomène inverse de celui d'*Alice au pays des Merveilles*, en effet, Alice rapetisse ou grandit en fonction de ce qu'elle mange ou de ce qu'elle boit, sans que l'espace change ; ici, c'est l'espace qui se transforme, se dilate, cela ne revient-il pas à dire que l'enfant se sent plus petite, et que Miss Giddens ne pourra pas échapper au phénomène ? Le fait de garder les yeux ouverts la nuit prouve-t-il que Flora a des peurs nocturnes ou qu'elle suggère à la Gouvernante qu'elle pourrait en avoir ? Flora sait très bien que Mrs Grose est une femme terre à terre, mais elle sent que Miss Giddens est plus sensible, plus impressionnable car elle ne connaît encore ni les lieux, ni les personnages, ni la vie à Bly. Elle joue donc à lui raconter des histoires, pour lui faire peur, comme les convives à la veillée de Noël, dans le récit cadre de James.

Flora ne répond pas à Miss Giddens, elle ne dit pas ce qu'elle voit la nuit quand elle ne ferme pas les yeux, elle élude la question, comme par association d'idées, pour dire son désir d'ubiquité.

Flora : Il y a beaucoup de chambres vides. J'ai dit à Mrs Grose que j'aimerais parfois dormir dans plusieurs chambres à la fois. Mrs Grose a trouvé cela bizarre.

*Flora: There are a lot of empty rooms. I say to Mrs Grose I wish there was some way to sleep in several rooms at once. Mrs Grose was quite startled by the thought.*

Jusqu'à présent, Miss Giddens est amusée, cependant lorsqu'elle franchit la porte de la chambre et qu'elle voit Flora, spontanément, se mettre en prière, son attitude change, elle est attendrie.

Prière de Flora : Alors que je m'apprête à dormir, que le Seigneur me protège ! Pourquoi Ruppert ne peut-elle pas dormir avec moi ?

Miss Giddens : Finis ta prière, ma chérie

*Flora's prayer: Now lay me down to sleep I pray the Lord my soul to keep. Why can't Ruppert sleep with me? (...)*

*Miss Giddens: Finish your prayers, dear.*

Cette interruption est provocante. Comme dans la phrase sur les rideaux du lit, Flora est capable de parler double. Cette prière rituelle est sacrée, Flora le sait, elle sait aussi que la Gouvernante n'appréciera pas cette interruption, elle aimerait savoir jusqu'où elle peut aller avec la nouvelle venue, tester ses limites. Or, de quelles limites s'agit-il ? Cette incursion dans le monde des mots, que les scénaristes ont choisie pour l'enfant, scénaristes talentueux puisqu'il s'agit de William Archibald et de Truman Capote, permet de comprendre le rôle fantastique de l'enfant. C'est pour cette raison que, dès cette première nuit à Bly, l'essentiel est dit par la fillette, dans un dialogue en crescendo. Les questions qu'elle pose ensuite ne trouvent pas de véritables réponses, parce qu'elles n'en attendent pas. Ce sont des questions existentielles qui servent davantage à ce que la Gouvernante et le spectateur se posent des questions, dans le reste du film.

Flora : Si je me réveille avant... Si je meurs pendant mon sommeil, Seigneur, prenez mon âme. Miss Giddens, où emmènerait-il mon âme ?

Miss Giddens : Au Ciel.

Flora : Tu crois ?

Miss Giddens : Oui, parce que tu es une très, très gentille fille.

Flora : Ce n'est pas sûr. Si je ne l'étais pas, est-ce qu'il me laisserait errer sur terre ? Cela arrive à des gens, non ?

*Flora: If I should wake before ... if I should die before I wake, I pray the Lord my soul to keep. Amen. Miss Giddens, where will the Lord take my soul?*

*Miss Giddens: To Heaven.*

*Flora: Are you certain?*

*Miss Giddens: Yes of course, because you are a very, very good girl.*



*Flora: But I might not be and if I won't, would not the Lord just leave me here, to walk around. Is not that what happens to some people?*

Le lapsus de Flora est révélateur de ce qui la préoccupe ; cet effet, intentionnel pour l'auteur, est lié au fait que Flora ne ferme pas les yeux dans le noir, comme elle l'a dit précédemment, et au fait que, lorsque Miss Giddens dormira, elle se lèvera pour la regarder et rester à la fenêtre. Ce lapsus sert de fil conducteur entre les deux séquences mais aussi commence à dessiner une personnalité à la fillette qui n'a rien de l'idéal que se figure Miss Giddens : « Tu es une très très gentille fille ». Flora, avec aplomb, ose contredire cette affirmation ; elle ne pense pas être celle que les adultes veulent qu'elle soit, car derrière l'affirmation de Miss Giddens, il y a aussi une injonction de ce que doit être l'enfant. Plus tard, la Gouvernante, dans le roman et le film, dira de Flora « C'est une très, très vieille femme. » Ce point est extrêmement important ; la fillette donne la clé de la personnalité de l'enfant fantastique : « si je ne l'étais pas, est-ce qu'il me laisserait errer sur terre ? ». Le lien avec le surnaturel est très clair. Pourquoi le fait d'errer sur la terre, serait-il réservé aux adultes ? Ce point ouvre la voie aux enfants fantômes, comme les jumelles dans *Shining*, et Holland, dans *L'Autre*, dit qu'elle n'est pas gentille. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'elle ait envie d'aller au Ciel, elle préférerait peut-être errer sur terre et cela peut se comprendre, cela lui permettrait de rejoindre Miss Jessel. Cela annonce dès lors que les fantômes errent à Bly et que Flora en a connaissance. Miss Giddens ne relève pas la remarque de Flora, elle n'entend mais son attention est détournée par un cri de corneille à l'extérieur. Cette attitude vis-à-vis de l'enfant contribue à son mutisme sur ce sujet par la suite ; à moins que la corneille n'ait intimé à Flora l'ordre de se taire, car par trois fois, dans le film, l'intervention de ces oiseaux est préoccupante, et semble prêter sa voix au monde surnaturel. La première étape d'approche entre l'enfant et l'adulte a échoué car celui-ci n'a pas été capable de nouer une relation avec le monde de l'enfant.

Miss Giddens : Qu'est-ce que c'était ? Je suis sûre que quelque chose a été blessé. Un animal.

Flora : Nous devons faire semblant de ne pas l'avoir entendu. C'est ce que Mrs Grose dit toujours.

Miss Giddens : Faire semblant?

Flora : Pour ne pas imaginer des choses.

*Miss Giddens: Whatever was that? I'm sure something has been hurt. An animal.*

*Flora: We must pretend we didn't hear it. That's what Mrs Grose always said.*

*Miss Giddens: Pretend?*

*Flora: Then we won't imagine things.*

Cette première nuit à Bly est capitale car ces premiers « faux » dialogues qui posent des questions auxquelles on ne répond pas, qui ne sont pas entendus de la même façon par les personnages et les spectateurs sont la base sur laquelle repose le fantastique du film, le monde du secret, du faire-semblant. En cela le film respecte le principe du secret de Henry James, bien qu'il s'agisse d'une séquence totalement originale, écrite par les scénaristes. La fin de cette séquence se déroule sans une parole et utilise un point de vue fantomatique lorsque c'est Flora qui est regardée. Cela commence par un panoramique allant de la fenêtre au lit de Flora. La caméra effectue une courbe rapide et souple jusqu'au lit de la petite fille qui écarte alors le rideau pour se lever, comme si elle avait entendu un appel de ce regard posé sur elle. Lorsqu'elle se lève et regarde dormir Miss Giddens, elle est appuyée contre la colonne du lit ; son visage passe d'un côté et de l'autre du poteau, passant ainsi de l'ombre à la lumière. Le point de vue utilisé pour regarder Flora est celui de Miss Giddens, mais celle-ci est endormie. Pourquoi ce champ contre champ impossible ? Sinon pour suggérer la relation enfant-surnaturel-rêve. Flora se rend ensuite à la fenêtre et dirige son regard vers le jardin et le contre-champ laisse voir le cercle de statues. Le plan suivant montre Flora qui regarde toujours vers le bas, fredonnant l'air de la comptine entendue pendant le pré-générique. Elle s'arrête, commence à sourire, semble-t-il, à quelqu'un dans le jardin ; Le cinéma permet de

rendre compte de ce « semble t-il », en ne montrant pas le contre champ. Qui est dans le jardin ? L'absence de réponse reste une énigme. Flora sourit-elle aux anges ou aux fantômes ? Le dernier plan de la séquence, qui intervient après une suite de gros plans sur la fillette, effectue un basculement soudain. La caméra placée à l'extérieur repasse à l'intérieur et réunit la gouvernante au premier plan et la silhouette de Flora dans la profondeur de champ, restée près de la fenêtre et qui forme une ombre sur le rideau, comme si un troisième personnage s'était immiscé entre elles. La séquence entière a pour effet de montrer l'aspect non conventionnel de l'image de l'enfant. Son lapsus masquait une autre prière, celle qu'elle a dû laisser pour la prière récitée, conventionnelle, qui plaît aux gouvernantes. Le « Si je me réveille avant... » était un désir réel que Flora a réalisé. Elle s'est assurée que Miss Giddens dormait, elle a constaté que son sommeil était agité, puis elle est allée à la fenêtre. S'agit-il d'un défi qui tend à prouver qu'elle n'est pas « une très, très gentille petite fille », qu'elle espérait la visite d'un fantôme, qu'elle appelait un fantôme par le fredonnement de la comptine ? On ne peut l'affirmer, mais il s'agit bien d'indices amorces pour le reste du film qui ne vient que de commencer. La représentation de l'enfant est tout à fait ambiguë.

La séquence suivante passe de la nuit au jour par la surimpression d'un paysage de campagne sur le visage en gros plan de Miss Giddens. Cette séquence se passe encore en compagnie de Flora. Miss Giddens reçoit deux lettres. La première vient de sa sœur et contient une photo d'elle en compagnie de sa famille, Flora demande si elle est dessus. Ce qui est assez étrange. La seconde vient de l'oncle des enfants.

Flora : Elle est de mon oncle,

Miss Giddens : Oui, je le pense.

Flora : Vous avez l'air contente ! Est-ce qu'il vient nous voir ?

Miss Giddens : Non chérie, il m'envoie une lettre de l'école de Miles...(après avoir lu la lettre ) Flora ?

Flora : Oui, Miss.

Miss Giddens : N'as-tu pas dit hier que Miles arriverait ?

Flora : Oh! Regardez ! L'adorable araignée ! Et elle est en train de manger un papillon.

Non seulement Flora élude, pour la seconde fois, une question de Miss Giddens, ce qui est en soi une bravade, mais elle détourne la conversation par une phrase qu'il convient de prendre comme une métaphore. Conventionnellement, les araignées ne sont pas considérées comme « lovely », mais plutôt comme des créatures effrayantes. Inversement, les papillons sont des êtres recherchés pour leur beauté et cette scène semble bien cruelle. Flora dit ce qu'elle observe dans la nature. Nous sommes ici dans un fantastique, proche de celui défini par Gérard Castex, qui repose sur l'ambivalence et la monstruosité de la nature. La remarque de Flora se veut scandaleuse ; le fait que l'enfant ne se scandalise pas de cette monstruosité est une nouvelle clé pour comprendre le personnage de l'enfant dans le fantastique. Il ne s'agit pas de juger Flora perverse et cruelle, puisqu'elle ne fait qu'observer. Son observation délivre une information sur la non-existence du bien et du mal dans la nature ainsi que dans l'esprit de l'enfant. C'est un fait, voilà tout. Pourtant, on ne peut pas s'arrêter à ce constat dans ce genre de fiction, on est toujours porté à surenchérir, à sur-interpréter. Ainsi, à la manière des fables, ces animaux cachent-ils des portraits humains, des personnages de cette même fiction ? Qui représenterait la « délicieuse » araignée dévorant le papillon ? Dans la façon de cadrer de Jack Clayton, on aperçoit à plusieurs reprises en arrière plan une fenêtre ronde dont le dessin fait penser à celui d'une toile d'araignée ; le visage de Miss Giddens s'y positionne au centre. Mais cela ne résout pas le problème : est-elle la proie ou le prédateur ? L'araignée pourrait aussi représenter le fantôme de Miss Jessel qui cherche à accaparer son innocente victime. Pourquoi ne pas voir en chaque personnage les deux caractéristiques : chacun à son tour est innocent ou coupable. En fait, ce détail est là pour aiguïser l'imagination du spectateur et entretenir une ambiguïté permanente.

Ainsi, dans la séquence de cache-cache, on assiste à une scène où en fin d'après-midi, Miles et Flora dessinent, dans le salon, en compagnie de Miss Giddens à son ouvrage. Le dessin de Miles représente un cheval, Miss Giddens le complimente. La réaction de jalousie de Flora se traduit par le dialogue suivant :

Flora : Regardez, Miss Giddens ! Je sais dessiner moi aussi. Miles n'est pas le seul à savoir dessiner.

Miss Giddens : Oh! oui, je vois, c'est très joli, un bouquet de fleurs.

Flora : Mon Dieu, non ! (elle retourne la feuille) C'est un orage, voyez les nuages et les éclairs.

*Flora : Do look, Miss Giddens ! I can draw too. Miles isn't the only one who can draw.*

*Miss Giddens: Oh yes, now I see it's lovely, a vase of flowers.*

*Flora: Goodness no, it's a thunderbolt; see the clouds and the lightning.*

Les deux personnages féminins sont décidément souvent en conflit. Le dessin de Flora est un gribouillis informe, une abstraction dans laquelle on peut lire la colère de ne pas réussir aussi bien que son frère. Le conflit est double : l'orage, c'est-à-dire l'ennui, l'énervement de Flora est dirigé contre Miss Giddens et envers Miles. C'est justement un jour d'orage, dans la salle de classe que Flora continue à montrer son ennui, en faisant crisser sa craie sur son ardoise. Il s'ensuit une dispute entre le frère et la sœur que Miss Giddens réussit à calmer en proposant aux enfants de se déguiser. Les disputes entre les enfants font surgir les fantômes. Ainsi, par une chaude après-midi d'été, Miss Giddens se trouve au bord du lac avec les enfants. Miles appelle sa sœur pour faire un tour en barque mais Flora veut ramer, cela provoque une dispute.

Miles : Allons Flora, tu vas tomber.

Flora : Mais je veux ramer.

Miles : Idiote, tu sais que tu ne peux pas !

Flora : Miss Giddens, dites à Miles de me laisser ramer.

Miss Giddens : Bien, je le ferai quand tu seras un peu plus vieille, mais c'est trop tôt pour toi maintenant.

*Miles: Let's go Flora, you fall in.*

*Flora: But I want to row the boat.*

*Miles: Silly, you know you can't!*

*Flora: Miss Giddens, tell Miles to let me row.*

*Miss Giddens: Well, I will when you are a little older, but it's too heavy for you now.*

Miss Giddens a ici un rôle d'arbitre et elle prend le parti de Miles. Flora, boudeuse joue alors avec son bateau miniature et revient à l'attaque :

Flora : Savez-vous ce que Miles m'a dit un jour ? (...) Il dit qu'une fois, il était sur le lac et qu'il a vu une main sortir du fond. (...) Miss Giddens, les tortues peuvent-elles nager ? (Miss Giddens lui répond par la négative et la fillette sort sa tortue de l'eau.)

*Flora: Do you know what Miles told me once? (...) He said that once when he was on the lake he could see a hand waving on the bottom. (...) Miss Giddens, can tortoise swim?*

La façon dont Flora passe d'un sujet à l'autre dénote un caractère vif. Il est évident qu'elle veut que la gouvernante cesse de placer Miles sur un piédestal et qu'elle souhaite aussi faire peur à Miss Giddens avec l'histoire de la main qui sort de l'eau. Pourtant visiblement Miss Giddens ne prête guère attention à ses propos. Elle est, en revanche, attirée par la comptine que Flora fredonne et lorsqu'elle lève les yeux vers le lac, elle voit le fantôme de Miss Jessel. Existe-t-il un lien de cause à effet entre la main, la comptine, l'apparition et la dispute ? Dans le film, on apprend que Miss Jessel s'est noyée, ce qui explique la main qui sort de l'eau ; la comptine est celle de la boîte à musique qui unit Flora à Miss Jessel ( ce n'est jamais dit explicitement mais ce doit être un cadeau fait à l'enfant) ; l'évocation de la main qui sort de l'eau déclenche le souvenir de Miss Jessel ; enfin, l'apparition de la femme en noir, fait immédiatement penser à Miss Jessel, pourtant, Miss Giddens ne la connaît pas. D'où lui vient cette intuition ? S'agit-il d'une élaboration inconsciente de l'imagination de Miss Giddens. Enfin, on peut concevoir que Flora se console en fredonnant, appelant ainsi

consciemment ou non, son ancienne gouvernante, à l'aide. Le conflit peut servir de pivot à cette lecture. Que le fantôme apparaisse en plein jour, par une très forte chaleur, dans la vapeur des roseaux du lac est un phénomène atypique dans le genre fantastique. Et c'est à Henry James que l'on doit cette innovation. La séquence a pourtant été réécrite par les scénaristes, dans le roman, ce n'est pas une connotation morbide de la main qui sort de l'eau qui domine mais une connotation sexuelle.

Elle avait ramassé un petit bout de bois, un morceau plat avec un trou au milieu qui lui avait manifestement donné l'idée d'y planter un autre fragment pour en faire un bateau avec un mât. Je la voyais s'efforcer activement de mettre en place ce deuxième tronçon. Je me suis sentie suffisamment soutenue par ma découverte de ce qu'elle était en train de faire pour pouvoir m'apprêter à davantage.

*She had picked up a small, flat piece of wood which happened to have in it a little hole that had evidently suggested to her the idea of sticking in another fragment that might figure as a mast and make the thing a boat. Thos second morsel, as I watched her, she was very markedly and intently attempting to tighten its in place. My apprehension of what she was doing sustained me so that after some seconds I felt I was ready for more<sup>375</sup>.*

Il est étonnant que le film élude cet aspect, est-ce par puritanisme ou pour éviter un effet redondant ? En effet, la liberté de Flora s'exprime depuis le début dans le film alors qu'elle est quasi inexistante dans le roman. Il s'agit donc, pour Clayton, de donner davantage de place à Flora. Dans le roman, l'enfant détournait l'utilisation d'un objet dans l'idée de la Gouvernante, à moins que ce ne soit la Gouvernante qui détourne les intentions du jeu de l'enfant ? Ce rapport à la sexualité existe dans une séquence de nuit dans laquelle on entend des rires d'enfants mêlés à des râles amoureux. On s'aperçoit que les objets et les personnes sont détournés de leurs fonctions premières par le biais de l'imagination quelques soient ses formes : poétiques, artistiques ou philosophiques. C'est l'art du masque et du déguisement qui prédominent et c'est Flora, au centre de cette inversion, qui engendre les conflits.

---

<sup>375</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, op.cit., p. 114.

La séquence de la fugue de Flora est le point culminant du conflit qui oppose les deux personnages féminins. Flora a pris la barque, a traversé le lac pour rejoindre le kiosque et elle danse au son de sa boîte à musique. Miss Giddens la voit depuis le promontoire, fait le tour et surgit à travers le saule pleureur qui jouxte le kiosque, figée, comme le fantôme de Miss Jessel lors de sa première apparition. Flora est dans le « nous devons faire semblant de ne pas l'avoir entendu » du début du film et elle continue son activité. Cependant, lorsque Miss Giddens l'appelle, elle dit :

Flora : Oh! Vous êtes là; il me semblait bien que quelqu'un m'observait.

Miss Giddens : Et qui pensais-tu que c'était ?

Flora : Pourquoi, Miss Giddens, êtes-vous sortie sans votre chapeau ?

*Flora: Oh! There you are; I thought someone was watching me.*

*Miss Giddens: And who did you think it was?*

*Flora: Why, Miss Giddens, you've come out without hat?*

Flora détourne encore la question et préfère répondre par une autre question afin de prendre sa gouvernante en faute sur la transgression des règles de bienséance : Miss Giddens par son espionnage et son allure relâchée, pour l'époque<sup>376</sup>. Elle élude la question de Miss Giddens, encore une fois et lui fait face bravement. Elle justifie sa fugue :

Flora : Je viens toujours ici quand je veux danser, quand je veux être seule.

*Flora: I always come her when I want to dance, when I want to be alone.*

Le spectateur a bien compris que Flora souhaite revivre ce qu'elle vivait avec Miss Jessel, puisque selon les informations données par Mrs Grose, la précédente gouvernante et la fillette dansaient souvent ensemble. La présence de la boîte à musique au milieu du kiosque avec la petite ballerine, qui duplique la danse de la fillette est une mise en abyme. Flora, par la

---

<sup>376</sup> Personne en cette fin de siècle ne sortait sans chapeau, pas même les enfants.



proportion, devient la grande personne et prend ainsi la place de Miss Jessel. Cette inversion des rôles est tout à fait normale dans les jeux d'enfants. Les poupées servent à cet effet d'identification avec l'adulte. Ce qui peut être perçu comme inquiétant, voire morbide, c'est que l'enfant s'identifie avec une personne morte.

Miss Giddens aperçoit le fantôme de Miss Jessel dans l'étang, juste quand elle prononce son nom. Mais, le fantôme apparaît quand la colère de la fillette monte :

Miss Giddens : Et où est Miss Jessel, ma petite ? Où est-elle, Flora ?

*Miss Giddens: And where, my pet is Miss Jessel? Where is she Flora?*

Les deux personnages ne sont plus face à face. Miss Giddens prend Flora par les épaules, elle se tient derrière elle et l'oblige à voir ce qu'elle voit. La caméra montre dans le même plan les trois personnages. Ce trio est étrange : Miss Giddens et Miss Jessel vêtues de noir, la fillette habillée d'une robe claire ; l'orage, le tonnerre en fond sonore, la pluie qui tombe dans la mare, les personnages sont statiques tandis que le mouvement est créé autour d'elles, comme si la nature participait à cet affrontement.

On se rend compte qu'autour de Flora gravitent des constantes : l'eau, la comptine et la boîte à musique, l'orage, la liberté et Miss Jessel sont l'expression de ses désirs. La place donnée à Flora est donc plus importante, en ce qui concerne le surnaturel, dans le film que dans le roman. Son caractère prend une place plus affirmée. Elle entretient avec le surnaturel une relation étroite : le scandale, la colère et l'ironie.

Miles, dans le film de Jack Clayton, est un petit garçon qui se conduit comme un séducteur. Il a pensé à lui apporter un bouquet de fleurs, dès son arrivée, puis il lui déclare qu'elle est trop jolie pour être une Gouvernante. Dans la séquence pendant laquelle elle voit un homme sur la tour et qu'elle voit Miles jouer avec les pigeons, il lui dit qu'il serait dommage qu'elle dût porter des lunettes ; dans sa chambre, il lui donne un baiser fougueux ; il

lui montre son courage à cheval puis lui offre un spectacle ; enfin, il reste à ses côtés, silencieusement, après la crise de nerfs de Flora. Ce qui frappe chez cet enfant, c'est son aplomb, son aspect exceptionnellement adulte que l'on peut soit prendre pour de la précocité soit, comme Miss Giddens, pour une possession qu'elle constate par la dimension parfois ironique de ses propos. Son rôle dans le film prend une tournure beaucoup plus cruelle.

Lors de la séquence de cache-cache, Miss Giddens est à genou dans le grenier car elle a heurté du pied une boîte à musique contenant un médaillon avec un portrait d'homme, Miles surgit et enserme son cou, de ses bras, jusqu'à l'étrangler. Cela paraît curieux pour un enfant qui jusque là donne l'apparence de se maîtriser. C'est l'arrivée de Flora qui délivre la Gouvernante. Jusqu'où serait-il allé ? Or, le médaillon, on le sait plus tard, est un portrait photographique de Peter Quint. Cet objet est l'empreinte de la présence de Quint à Bly. Le grenier sert de pièce à souvenirs et comme dans de nombreux contes, le fait de sortir l'objet de sa cachette réactive la vie de son possesseur ; ici, on peut croire que la force de Miles provient de l'apparition du portrait. Quint étant décrit par Mrs Grose comme un personnage brutal, l'attitude de Miles est soit mimétique, soit induite par la présence de Peter Quint. Peu auparavant, pour jouer le jeu de la substitution entre l'enfant et le fantôme, les scénaristes ont eu recours à la séquence de la tour. Tandis que Miss Giddens coupe des roses dans le jardin, son regard est attiré au sommet de la tour et elle distingue, à travers les rayons du soleil, une silhouette d'homme. Elle se rend sur la tour et ne trouve que Miles occupé avec ses amis, les pigeons.

Miss Giddens : Miles, depuis combien de temps es-tu ici ?

Miles : Je ne sais pas, vingt minutes ? une demi-heure ?

Miss Giddens : Oh, alors tu as dû le voir.

Miles : Qui ?

Miss Giddens : L'homme qui se tenait ici, sur la tour.

Miles : J'ai toujours été seul, exception faite de mes amis gloutons.

Miss Giddens : Bien mais ce n'est pas possible; il n'y a pas deux minutes, j'ai vu un homme qui se tenait exactement ici.

Miles : C'était peut-être moi.

*Miss Giddens: Miles, how long have you been here?*

*Miles: I don't know, twenty minutes? half an hour?*

*Miss Giddens: Oh, then you must see him.*

*Miles: Who?*

*Miss Giddens: the man who was standing here, on the tower.*

*Miles: I've been quite alone, except for my greedy friends.*

*Miss Giddens: Well that can't be true; not two minutes ago, I saw a man standing exactly here.*

*Miles: Perhaps, it was I.*

Dans cette séquence, on voit un double jeu de substitution : c'est Miles qui se trouve sur la tour et non plus l'homme, puis Miss Giddens se tient à la place de l'homme. Cette attitude de Miss Giddens concernant le fait qu'elle prend la place des fantômes, afin d'être vue ainsi par un tiers, est une constante dans le film. Dans le cas de Miss Giddens, l'effet recherché vise, semble-t-il, à obtenir le point de vue, au sens littéral et figuré, des fantômes tandis que pour Miles, c'est davantage ambigu. Le jeu des pronoms dans « c'était peut-être moi » (« perhaps, it was me ») peut se comprendre comme « la vision (l'homme) était peut-être moi », c'est donc sciemment que le dialogue émet l'hypothèse que Miles et Quint n'étaient qu'un, à ce moment là. La nature applaudit bien qu'elle soit invisible. Ces applaudissements surnaturels acclament l'exploit de Miles et participent à son exaltation, rappelant les promenades à cheval qu'il faisait avec Peter Quint.

Comme dans la séquence dans le grenier, Miles est donc un personnage en phase avec le surnaturel. Cela est d'autant plus probant dans la séquence du poney. Miles se donne en spectacle, il galope autour de Flora et de Miss Giddens et au moment où il saute pour se rendre dans la forêt, un envol de corneilles se fait entendre avec des battements d'ailes et des croassements ; mais lorsque Miss Giddens lève les yeux vers les peupliers, le raccord en

contre champ montre un ciel vide. Les deux enfants ont ainsi besoin de recréer les activités qu'ils pratiquaient avec Quint et Jessel : pour Flora, la danse et pour Miles, l'équitation. L'équitation est symbole de liberté, cela se note avec le plan dans lequel il saute, s'envole. Les enfants sont liés aussi à d'autres animaux : Flora, à une tortue et Miles, aux oiseaux (les corneilles invisibles et les pigeons). A la substitution enfant/fantôme s'intercale le monde animal. Lorsque Miss Giddens trouve sous l'oreiller de Miles un pigeon mort, au cou brisé, on peut faire un lien entre la mort de Peter Quint et celle du pigeon. En effet, Mrs Grose raconte à Miss Giddens les circonstances de sa mort.

Miss Giddens : Racontez-moi comment il est mort.

Mrs Grose : Quint ? ici même, Miss, sur ces marches. C'était une froide et noire nuit d'hiver. Les marches étaient verglacées et Quint est revenu à la maison bien après que tout le monde soit couché. Il était tard et il était enivré. Il avait une blessure à la tête (...).

Miss Giddens : Mais c'était un accident ?

Mrs Grose : Il était un homme étrange. Il avait commis des violences dans sa vie, des choses vicieuses. (...) Voyez-vous, miss, c'est Maître Miles qui l'a trouvé. Oh ! le pauvre petit garçon! Si vous aviez entendu ses cris ! (...).

*Miss Giddens: Tell me how did he die.*

*Mrs Grose: Quint? Out there Miss, on those very step. It was coldest, blackest, winter nights. The steps were icy and Quint came home late after we were all in bed. Late and full of drink. There was a wound on his head (...).*

*Miss Giddens: But it was an accident?*

*Mrs Grose: He was a peculiar man. There were things in his life that could have counted for violence done to him, vicious things (...) you see, miss, it was master Miles that founded them. Oh! That poor little boy! If you could had heard his screams (...).*

Certains spectateurs qui ont vu le film, ont pu se demander si Miles n'avaient pas été à l'origine de la mort de Quint, à cause justement de la similitude avec la mort du pigeon et la force avec laquelle il a enserré le cou de la Gouvernante. Cette interprétation extrême n'est pas à exclure, il reste cependant que le réalisateur souhaite montrer que ce traumatisme de l'enfant a certainement eu une influence sur son comportement après la mort de Quint et notamment sur son renvoi du collège. Enfin, coïncidence étrange, le pigeon est considéré

comme un « oiseau de mauvaise augure, car leur roucoulement est la plainte des âmes en peines. »<sup>377</sup> ; il représente les âmes en peines errant sur terre, les fantômes. La convergence de ces sens possibles contribue à faire de Miles, malgré son aspect solaire, un personnage inquiétant et cela dans une gradation constante. Ce trait de sa personnalité atteint son paroxysme lorsque qu'il récite un poème qui ressemble à un appel au mort<sup>378</sup>.

|   |   |
|---|---|
| <i>What shall I sing to my Lord from my window?</i>   | Que chanterai-je pour mon Seigneur de ma fenêtre ?      |
| <i>What shall I sing for my Lord will not stay?</i>   | Que chanterai-je pour que mon Seigneur reste ?          |
| <i>What shall I sing for my Lord will not listen?</i> | Que chanterai-je pour que mon Seigneur écoute ?         |
| <i>What should I go for my Lord is away?</i>          | Où irai-je puisque mon Seigneur est au loin ?           |
| <i>Whom shall I love when the moon is arisen?</i>     | Qui aimerai-je lorsque la lune se lèvera ?              |
| <i>Gone is my Lord and the grave is his prison.</i>   | Mon Seigneur est parti et la tombe est sa prison.       |
| <i>What shall I say when my Lord comes calling?</i>   | Que lui dirai-je quand mon Seigneur viendra m'appeler ? |
| <i>What shall I say when he knocks on my door?</i>    | Que lui dirai-je quand il frappera à ma porte ?         |
| <i>What shall I say when his feet enter softly?</i>   | Que lui dirai-je quand ses pieds entreront doucement,   |
| <i>Leaving the mask of his grave on my floor.</i>     |   |
| <i>Enter my Lord! Come from your prison,</i>          | Entrez mon Seigneur ! Sortez de votre prison.           |
| <i>Come from your grave. For the moon is arisen.</i>  | Sortez de votre prison car la lune s'est levée.         |
| <i>Welcome my Lord!</i>                               | Bienvenue mon Seigneur !                                |

Le texte de ce poème est repris de la pièce de William Archibald. Miles y est décrit comme portant un chandelier, source lumineuse principale dans le film aussi. La séquence est constituée de gros plans sur son visage très lumineux, les yeux tournés vers le haut. Ce poème joue évidemment sur une équivoque. Qui est le Seigneur de Miles ? Certains éléments du poème évoquent l'idée d'un seuil : la fenêtre, la porte ; et, tout en récitant, Miles se dirige vers la porte-fenêtre qui donne sur la terrasse où Peter Quint a trouvé la mort. La récitation du

<sup>377</sup> Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 758.

<sup>378</sup> La relation avec *Hamlet* de Shakespeare est probante.

poème marque un tournant dans l'intrigue puisqu'elle provoque l'inquiétude dans l'esprit de Miss Giddens qui ne cessera d'aller croissant ; elle confie à Mrs Grose :

Miss Giddens : J'avais peur pour eux. Qu'en est-il s'il sait ? Si Miles sait ?

*Miss Giddens: I was afraid for them. What if he knows? What if Miles knows?*

Il est clairement question, dans le poème, du retour attendu d'un mort, voire d'une présence fantomatique appuyé par l'adjectif « doucement ». L'être de retour entre légèrement alors que la lune se lève. La lune, sous laquelle dansent les êtres maléfiques, tire le texte vers une imagerie fantastique traditionnelle. En revanche, la relation au fantôme semble originale dans la mesure où elle ne relève d'aucune terreur, mais de l'amour et d'une attente cordiale. Le poème évoque une domination du mort sur le vivant par une soumission acceptée et entretenue. La Gouvernante considère le poème, à la fois comme un aveu de Miles, et comme la certitude de l'emprise de Quint sur l'enfant. Elle n'envisage pas la douleur de la perte d'un être aimé, mais singulièrement son caractère maléfique. Chez Clayton, contrairement à la pièce de théâtre, le fantôme de Quint n'apparaît pas pendant la récitation du poème, mais Miles s'approche de la fenêtre, lieu des apparitions de Quint. Il semble alors irrésistiblement attiré et regarde fixement à l'extérieur. Il reproduit, comme s'il était son reflet, la position de Quint dont le regard fixait l'intérieur comme en quête de quelque chose. Miles est-il victime d'une force obscure qui le domine ou est-il à la recherche de celui dont il n'accepte pas la disparition ? Quelle que soit l'interprétation choisie, le lien entre les deux personnages est créé de façon plus nette. Le regard de défi de l'enfant à Miss Giddens, lorsqu'il revient de son imaginaire, confirme que Miles vit parfois dans un univers qui restera secret et sien, et dont elle n'obtiendra jamais la clef.

Ce poème fait écho à la comptine que l'on entend avant le générique, dans le noir total, chantée par une voix de fillette ou de femme.

*We live my love and I  
Beneath a weeping willow  
But now alone I lie  
And weepy sighs the tree  
Singing o waly o waly<sup>379</sup>  
By the tree that weeps with me  
Singing o willow waly  
Till my love returns to me  
We live my love and I  
Beneath a weeping willow  
But now alone I lie  
O willow I die.  
O willow I die.*

Nous vivons mon amour et moi  
Sous un saule pleureur  
Mais maintenant, seule, je repose  
En larmoyant ; le saule soupire  
Chantant oh soli oh soli  
A côté du saule qui pleure avec moi  
Chantant, oh saule, soli  
Jusqu'à ce que mon amour revienne à moi.  
Nous vivons, mon amour et moi  
Sous un saule pleureur,  
Mais maintenant, seule je repose,  
Oh, saule je meurs.  
Oh, saule je meurs.

Tout comme dans le poème précédent, le thème de ce texte est la perte de l'être aimé. Dans le premier, le narrateur cherchait à faire revenir le mort, dans le second, la narratrice attend la mort pour rejoindre celui qu'elle aime. Le ton moyenâgeux de ces poésies rappelle l'univers gothique des lieux. Le lien entre les enfants et les fantômes s'effectue par le chant, la poésie, la mise en scène. Cela est une nouvelle caractéristique du lien entre l'enfant et le surnaturel.

Pour Miss Giddens, les fantômes viennent chercher les enfants, or lorsque Quint apparaît sur la tour, il ne cherche pas Miles puisque Miles est déjà sur la tour. La scène de la tour existe dans le roman mais elle n'a pas la même coloration, elle est empreinte de romantisme et non d'angoisse comme dans le film. En revanche, Quint fait face à la Gouvernante, dans le roman. Ses apparitions interviennent à des moments différents, dans le roman et dans le film, mais c'est la même atmosphère qui domine, à ceci près, que dans le roman, la Gouvernante sait déjà qu'il s'agit d'un fantôme. Dans les deux cas, la vitre de la fenêtre offre une séparation pour le corps, non pour la vue.

---

<sup>379</sup> Le terme « waly », n'existe dans aucun dictionnaire, il permet un jeu de sonorité avec willow.

(...) il m'a fallu moins d'une seconde pour me raidir devant une troisième rencontre avec Quint. L'apparition avait atteint le palier du milieu, et se trouvait donc toute proche de la fenêtre, où, en m'apercevant elle s'est arrêtée net et m'a fixée exactement comme elle m'avait fixée à partir de la tour et du jardin. (...) C'était le silence mortel de notre long regard à si peu de distance qui donnait à l'ensemble de cette horreur tout énorme qu'elle était, son seul caractère surnaturel.

*(...) I required no lapse of second to stiffen myself for a third encounter with Quint. The apparition had reached the landing halfway up and was therefore on the spot nearest the window, where, at sight of me, it stopped short and fixed me exactly as he had fixed me from the tower and from the garden. (...) It was the dead silence of our long gaze at such close quarters that gave the whole horror, huge as it was, its only note of the unnatural<sup>380</sup>.*

On retrouve dans la séquence de la tour, les mêmes caractéristiques concernant les regards qui fixent et le silence de mort, car le son s'arrête dans le film pendant quelques secondes. On n'entend plus, ni le chant des oiseaux, ni le clapotement de l'eau du bassin, ni le fredonnement de Flora. Le son interrompu semble suspendre le temps, fait entrer dans un autre monde. L'habileté des scénaristes n'a pas consisté à la reproduction exacte des scènes mais à privilégier le sens des apparitions. Ici, l'affrontement entre les deux personnages domine, comme dans un duel dont l'enjeu serait, non les enfants, mais le territoire. Dans le roman, pendant que Miss Giddens est distraite par la présence de Quint, Miles est sorti dans le jardin et Flora regarde par la fenêtre. Dans le film, Miss Giddens laisse Flora, que l'on devine en hors-champ par le fredonnement de la comptine, dans le jardin pour aller sur la tour. Ainsi, on pourrait penser que les fantômes sont là pour faire diversion afin de laisser les enfants vaquer librement ou qu'ils servent à les séparer que chacun d'eux rejoigne l'autre fantôme. Le trucage fantastique provient des multiples choix qui s'offrent au lecteur et au spectateur sur ce que font les personnages absents à l'écran.

---

<sup>380</sup> *Ibid.*



Les fantômes ne se montrent jamais ensemble, chacun d'eux semble lié à une matière précise : l'eau pour Miss Jessel et la pierre pour Peter Quint. Miss Jessel apparaît sur le lac et elle laisse seul signe tangible de sa présence : une larme, sur le bureau dans la salle de classe. Peter Quint semble sortir des statues à deux reprises, se confond avec l'une d'elle lors de la dernière séquence et porte le prénom de l'apôtre qui sert de pierre à l'Eglise. Le prénom des enfants aussi est rattaché implicitement à ces éléments. Flora, signifie fleur, végétal lié à l'eau, mais, le jour de sainte Flora marque la fin de la saison fleurie ; Miles, signifie en latin le « soldat » et c'est bien ainsi qu'il se conduit le plus souvent, comme s'il était le maître des statues de soldats qui entourent les décors extérieurs de Bly, une armée froide et rigide comme la mort. Les prénoms représentent ces éléments avec une connotation morbide. Les enfants et leurs attributs, fantômes et autres, semblent là pour témoigner de la fin d'une dynastie, d'une lignée. Le monde auquel ils appartiennent est révolu.

Flora et Miles ont une place bien plus concrète dans le film que dans le roman et, leur relation avec le surnaturel, même si elle reste ambiguë, est davantage accentuée. Ils sont présents lors de manifestations surnaturelles ; la colère et la comptine de Flora appellent Miss Jessel, les exploits de Miles font revenir Quint. Quant à savoir s'ils provoquent volontairement ces phénomènes, rien ne le prouve. Ce qui n'est pas le cas du récit des *Coucou de Midwich*.

### ***LES COUCOUS DE MIDWICH***

Les enfants sont des « aliens ». Ils n'exercent pas leur violence de façon physique mais psychique. Leurs victimes sont les seuls témoins de l'exercice de leur pouvoir. Les tiers perçoivent une anormalité, en comprennent la nature mais ne savent jamais ce qui se produit réellement. Les premières victimes sont les mères porteuses. Elles ont des envies bizarres, mais cela n'a rien de vraiment inquiétant puisque l'on sait que toutes les femmes enceintes

ont des envies de nourriture spéciales : les fraises en hiver restent un grand classique en France. En Angleterre, il semble que ce soit les cornichons.

On vit même Miss Ogle, à la poste, se nourrir d'un repas bizarre composé d'un morceau de pain sur lequel était étalé une couche de pâte de hareng saur, épaisse d'un centimètre, et d'une demi-livre de cornichons au vinaigre.

*Even Miss Ogle, at the post office, was observed eating a curious meal, which involved bloater-paste, spread half an inch, and about half pound of pickled gherkins<sup>381</sup>.*

De nombreuses superstitions gravitent autour des envies, parce qu'elles ne sont pas scientifiquement expliquées. Cette anormalité est devenue une banalité. Mais il semble que le fantastique les utilise afin d'en renforcer l'aspect inquiétant. Lorsque les enfants naissent, ils exercent leur tyrannie de façon croissante au fur et à mesure qu'ils grandissent. Gordon Zellaby témoigne de cette pression psychique:

(...) il parvint jusqu'aux environs de la Pelouse, et là, son attention fut attirée par Mrs Brinkham alors qu'elle était encore assez éloignée. D'abord, elle se hâtait vers lui (...) puis, tout à coup, elle s'arrêta regardant à l'intérieur de la poussette, l'air inquiet et perdu. Puis elle souleva le bébé et le porta pendant quelques pas vers le monument aux morts. Là, elle s'assit sur la seconde marche, déboutonna son corsage, et lui donna le sein.

*(...) he was approaching the Green did his attention turn outward, and then it was caught by Mrs Brinkham, still at some distance. One moment she was hurrying along towards him (...); the next, she had stopped dead, and was looking down into it in helpless, troubled fashion. Then she picked the baby up and carried it the few yards to the War Memorial. There she sat down on second step, unbuttoned her blouse, and held the baby to her<sup>382</sup>.*

Cette scène dans laquelle une maman sent la faim de son bébé et s'arrête pour lui donner le sein, n'a rien de véritablement anormal. Zellaby la rassure :

---

<sup>381</sup> John WYNDHAM, *Les Coucous de Midwich*, op.cit., p. 60.

<sup>382</sup> *Ibid.*

- Ma chère dame, c'est un classique. Un des plus grand symbole, lui assura Zellaby.

- *My dear lady, it's classical. One of the great symbols, Zellaby assured her*<sup>383</sup>.

La femme est gênée de donner le sein à son enfant en public, convenances anglo-saxonnes obligent ; ce spectacle touchant est immédiatement entaché par la déclaration de la mère :

- Elle a faim, dit Mrs Brinkham. Vous comprendriez si votre enfant avait été l'un de ceux du Jour Noir. Et maintenant, s'il vous plait, allez-vous-en !

- *She is hungry, said Mrs Brinkham. You'd understand if yours was one of the Day out babies. Now, will you please go away!*<sup>384</sup>

Le sous-entendu de la mère porte sur la pression psychique exercée par le bébé pour assouvir sa faim. Les travaux sur la psychologie des nourrissons démontrent pourtant que c'est le cas de la plupart des mères :

Tous les premiers détails des soins physiques sont pour le nourrisson d'une importance psychologique. La mère s'adapte activement à ses besoins, et au début, cette adaptation peut être remarquablement totale. La mère sait – instinctivement comme les gens le disent – quel besoin est sur le point de devenir pressant. Elle offre le monde au nourrisson de la seule manière qui n'amène pas le chaos, c'est-à-dire en donnant satisfaction aux besoins lorsqu'ils se manifestent<sup>385</sup>.

C'est exactement ce qui se produit pour le personnage, à ceci près qu'elle n'accepte pas cette contrainte tyrannique qu'elle attribue au Jour Noir, c'est-à-dire au jour où Midwich s'est endormi pendant vingt quatre heures. Ce dialogue permet aussi de confirmer que le bébé de Gordon et Angela Zellaby a été conçu avant ce fameux Jour Noir, ce qui dans l'adaptation cinématographique n'est pas le cas. Cela prouve que les deux narrateurs (Zellaby étant un

---

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> WINNICOTT, *L'enfant et le monde extérieur*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1957, p. 14.

narrateur-relais) ont davantage de recul par rapport aux événements et que l'implication de Zellaby dans l'éducation des enfants « aliens » reste neutre, sans affects particuliers.

La seconde pression exercée par les bébés suit immédiatement la scène analysée ci-dessus. Ferrelyn, la fille aînée de Zellaby, vient de se marier et après son accouchement, issu du Jour Noir, elle est allée vivre auprès de son mari à l'extérieur de Midwich. Voici comment se conclut le chapitre treize :

-Personne ne savait que j'allais venir, pas même moi. Je n'en avais pas l'intention. » Elle jeta un coup d'œil au bébé installé dans le berceau à côté de son siège. « C'est lui qui m'y a forcée. »

*-Nobody had any idea I was coming – not even me. I didn't intend to come". She looked down at the baby in the carrycot on the passenger seat beside her. "He made me come," she said*<sup>386</sup>.

Il faut savoir que le déménagement est tout à fait récent, et l'on peut comprendre que ses pulsions de retour au foyer paternel lui sont propres, et qu'elle rejette la responsabilité de ses actes sur l'exigence du bébé afin d'éviter que son père ne prenne ce retour pour une régression dépressive, courante chez les nouvelles parturientes. Ce qui est plus difficilement explicable c'est l'impossibilité pour quiconque de quitter Midwich avec les bébés ; les mères n'habitantes pas Midwich quittent le village sans leur enfant<sup>387</sup>. L'esprit grégaire des bébés, pourtant non-humains selon les considérations de l'armée, est poussé à son paroxysme. Ces enfants souhaitent donc viscéralement rester groupés, à l'instar des fratries de jumeaux ou de naissances multiples. La nécessité de créer une déclaration des droits et charte des besoins des jumeaux et multiple, texte rédigé par les membres du conseil mondial des organisations liées

---

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> Plus grave, le type de pression exercée par le bébé de Mrs Welt que l'on a trouvée se donnant des coups d'épingle et de sangloter en le faisant. Elle l'avait piqué en changeant ses couches, le bébé l'avait fixée et l'avait forcée à s'infliger le même traitement mais qui peut être mis sur le compte de la culpabilité. John WHYNDAM, *Les Coucous de Midwich, op.cit.*, p. 99.

aux naissances multiples montre l'importance que revêt ce problème<sup>388</sup>. Cette déclaration commence ainsi :

Attendu que les mythes et superstitions concernant les origines des multiples ont entraîné dans certains pays l'aval culturel du bannissement et/ou de l'infanticide de ces enfants. Les multiples et leurs familles ont droit à une totale protection légale contre n'importe quel type de discrimination.

Dans le roman, l'infanticide est révélé par le Colonel Bernard Westcott, car d'autres Jours Noirs ont eu lieu dans le monde entier, et il emploie pour nommer ces naissances multiples le terme de colonies.

Il y a deux cas *connus* derrière le rideau de fer, précisa Bernard. Un dans la région d'Irkoutsk, à côté de la frontière de la Mongolie extérieure, une histoire macabre. On a supposé que les femmes avaient forniqué avec des diables et ils les ont massacrées et les Enfants avec. (...) Dans la plupart des cas que nous connaissons, les bébés étaient considérés comme des monstres, et tués (...).

*There were two known ones behind the Curtain, Bernard corrected him. One of them was in Irkutsk region, near the border Outer Mongolia – a very grim affair. It was assumed that the women had been lying with devils, and they perished, as well as the Children. (...) In most of the instance we know of the babies were regarded as freaks, and were killed (...)*<sup>389</sup>.

Face à l'inconnu, les hommes sont radicaux, cela fait partie des instincts ancestraux. En ce qui concerne la discrimination, elle a bien eu lieu aussi, toujours derrière le rideau de fer, à Gizhinsk.

A la naissance des bébés, la situation des Russes était plus aisée que la nôtre, ils ont totalement isolé Gizhinsk (...) il s'avérait que les Russes avaient un troupeau de génies en puissance, il nous serait utile d'avoir un même troupeau à lui opposer ?

---

<sup>388</sup> Traduit et publié en français par le Pr. LEROY Fernand, *Les Jumeaux dans tous leurs états*, Bruxelles, 1995, éditions de Bœck Université.

<sup>389</sup> *Ibid.*

*Once the babies were born the situation was easier for the Russians had there. They practically sealed off Gizhinsk (...) it would be useful for us to have a similar flock to put against them?*<sup>390</sup>

Les Russes ont regroupé les enfants dans un centre en leur donnant une éducation à la hauteur de leurs capacités intellectuelles. C'est ce que fera Midwich, au bout de quelques années, laissant les enfants libres de se grouper dans le centre de recherches évacué après leur naissance, nommé « Le Grange ». Ce regroupement est une sorte de discrimination. L'anormalité des enfants favorise cette mise à l'écart et, cette liberté laissée aux enfants est avant tout une incitation. La trentaine d'Enfants de Midwich ressemblent à des enfants nés d'une même mère et ils sont confiés à la tutelle de l'Etat<sup>391</sup>. Les Enfants sont au cœur de l'histoire de Midwich mais l'existence d'autres sites ayant donné le jour à des Enfants ne les rend pas uniques. La destruction de Gizhinsk et les infanticides collectifs leur confèrent cependant ce statut, ils deviennent uniques au cœur du monde.

Neuf ans se sont écoulés après le Jour Noir et, le narrateur qui revient à Midwich est informé du conflit qui oppose les Enfants au reste du village. Il écoute le récit de Bernard d'après les témoignages successifs de Gordon Zellaby et de Mrs Williams à propos d'un accident de voiture dans lequel Jim Pawle trouva la mort. Le rôle des Enfants dans cette tragédie, pour ceux qui ont été plongés dans l'atmosphère de Midwich depuis neuf ans, est clair, ils sont certains que les enfants ont provoqué cet accident mortel. Le narrateur doute de cette possibilité parce qu'il a pris des années de recul. Cet accident est le pivot de la montée de la violence de part et d'autre, en voici les circonstances :

---

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> A l'exemple des quintuplées Dionne. Les jumelles Dionne sont nées en 1934, d'Elzire et Oliva Dionne, un couple de jeunes fermiers domiciliés dans un petit hameau près de Callander, Ontario. Le Dr. Dafoe et deux sage-femmes étaient présents pour l'accouchement. Quoiqu'on mit peu d'espoir dans la survie des quintuplés, la naissance des jumelles Dionne fut annoncée dans les pages du journal local de North Bay. Au début, leur soin fut confié à Loise de Kirline sous la supervision du Dr. Dafoe. Le temps passa, on se mit à croire à leur survie et l'intérêt allait croissant. On les retira alors de leur famille et elles furent placées sous la tutelle du gouvernement de l'Ontario. A partir de ce moment, elles allaient devenir une attraction touristique majeure ainsi qu'une petite entreprise. Par la suite les gens du monde entier se sont attachés aux quintuplés Dionne. Elles connurent la célébrité alors que le monde était plongé dans la plus noire récession. Elles incarnaient un monde de rêve que l'on aimait voir évoluer de loin.

La voiture, un petit cabriolet, n'allait pas très vite, mais le hasard avait fait que les Enfants s'étaient arrêtés juste derrière le tournant qui les cachait. Ils étaient au milieu de la route, en train de s'interroger sur le chemin à prendre. Le chauffeur de la voiture fit de son mieux. Il se jeta à droite pour essayer de les éviter, et y réussit presque. Il s'en fallait de cinq centimètres pour les éviter mais ce fut peine perdue : l'extrémité de l'aile gauche heurta la hanche du garçon qui se trouvait le plus à droite et le projeta à travers la route contre la haie d'un jardin. La scène était restée figée dans l'esprit de Zellaby : le garçon contre la haie, les trois autres Enfants glacés sur place, le jeune conducteur de la voiture redressant le volant, la voiture freinant toujours. Zellaby ne put jamais certifier que la voiture s'était vraiment arrêtée. De toute façon, si tel avait été le cas, ce fut l'espace d'un instant. Puis le moteur ronfla. La voiture bondit en avant, le conducteur se redressa et appuya sur l'accélérateur. Il ne fit pas la moindre tentative pour prendre le virage à gauche. La voiture accélérât toujours, quand elle s'écrasa sur le mur du cimetière. Elle se fracassa en mille morceaux, et le conducteur fut projeté la tête contre le mur.

*The car, a small, open two-seater, was not travelling fast, but it happened that just round the corner, and shielded from sight by it, the Children had stopped. They appeared, still strung out across the road, to be debating which way they should go. The car's driver did his best. He pulled hard over to the right in an attempt to avoid them, and all but succeeded. Another to inches, and he would have missed them entirely. But he could not make the extra inches. To tip of his left wing caught the outermost boy on the hip, and flung him across the road against the fence of a cottage garden. There was a moment of tableau which remained quite static in Zellaby's mind. The boy against the fence, the three other Children frozen where they stood, the young man in the car in the act of straightening his wheels again, still braking. Whether the car actually came to stop Zellaby could never be sure; if it did it was for the barest instant, the engine roared. The car sprang forward. The driver changed up, and put his foot down again, keeping straight ahead. He made no attempt whatever to take the corner to the left. The car was still accelerating when it hit the churchyard wall. It smashed to smithereens, and hurled the driver headlong against the wall<sup>392</sup>*

Cet extrait est révélateur de la façon dont le fantastique s'imisce dans le récit. Hors du contexte, ce récit ressemble à un accident dont le chauffeur essaierait de s'enfuir, après avoir heurté un piéton, et qui perdrait le contrôle de son véhicule. Dans le contexte, un homme heurte l'un des Enfants et les autres font pression sur le psychisme du chauffeur afin qu'il

---

<sup>392</sup> *Ibid.*

aille percuter le mur. Le seul détail qui permette d'émettre cette hypothèse se trouve dans la phrase « the three other children frozen where they stood », littéralement les enfants sont « gelés » sur place. Cette immobilité contraste fortement avec la série d'actions rapides qui s'effectue autour d'eux. En fait, l'immobilité de leur corps permet de comprendre la mobilité de leurs esprits. Cette image s'est figée dans l'esprit de Zellaby de la même manière « There was a moment of tableau which remained static in Zellaby's mind. » (« Ce fut ce moment du tableau (cette scène) qui resta imprimé dans l'esprit de Zellaby »). Tel un instantané photographique, cette scène est comme suspendue, elle dure très peu de temps et pourtant, elle est rémanente. La position des personnages dans ce décor est déterminante : quatre Enfants au milieu d'une route, dans un virage, dans un pays où l'on roule sur la gauche de la chaussée. Le conducteur dirige son véhicule sur la voie de droite, alors que le virage bifurque sur la gauche, il continue donc sa trajectoire tout droit et heurte le mur du cimetière. D'un point de vue symbolique, on peut penser que les enfants cherchent leur route, c'est-à-dire leur destinée, car ils savent qu'ils sont les seuls survivants sur la planète. Le danger est à la fois extérieur, représenté par le véhicule de la technologie sociale, et intérieur, le véhicule désignant le corps en psychanalyse. On se trouve à la fois dans le concret (la technologie) et dans l'abstrait (l'image inconsciente du corps), on pourrait dire encore dans le domaine de la science et du rêve ou de la science-fiction. Ils ont eu peur, ils ont utilisé leur pouvoir dans un moment de panique imperceptible. Les Enfants vivent essentiellement en réseau fermé, et malgré leur précocité physique (ils paraissent avoir seize ans alors qu'ils n'en ont que huit) leur corps représente leur faiblesse. On sait que lorsqu'un individu perd une faculté essentielle, il est capable d'en sur-développer une autre<sup>393</sup>. Ce phénomène compensatoire a été mis en lumière par Alfred Adler dans son ouvrage *Le sens de la vie. Étude de psychologie*

---

<sup>393</sup> Par exemple, en perdant la vue, on développe le toucher



*individuelle*<sup>394</sup>, dans lequel il souligne la relativité de la valeur anatomique et fonctionnelle des différents organes, valeur relative qui devient manifeste au contact avec le monde environnant et ses exigences. Cette infériorité cherche sa compensation dans la superstructure psychique de l'individu. On touche ici au cœur du problème : Zellaby, en homme de science, se demande en effet, dans quelle mesure ces Enfants ne sont pas des mutants, acteurs de l'évolution humaine.<sup>395</sup> L'homme descend-il du singe, d'Adam ou des extraterrestres ? Telles sont les interrogations qui existent sur nos origines et que pose ce roman. Ces Enfants doivent s'adapter à l'environnement qui leur est attribué ou qu'ils se sont attribués. Leur faiblesse physique est compensée par leur force psychique. Un constat s'avère : la société d'après guerre, dans la période de la guerre froide commence à devenir une société beaucoup moins physique et beaucoup plus cérébrale : les droits de l'enfant à la scolarité, la volonté d'une ascension sociale pour les enfants, l'urbanisation, le développement du secteur tertiaire, la modernisation de la technologie font avancer vers un monde sédentaire dont la mutation s'exprime à travers la science-fiction.

C'est pourquoi dans cette scène d'accident – de mutation – les Enfants se trouvent au milieu d'un virage. La réaction de l'automobiliste est, elle aussi, symbolique : il essaie de les éviter, en heurte un et va comme on dirait vulgairement « droit dans le mur », et pas n'importe quel mur, mais celui du cimetière. Il s'agit bien ici de l'expression symbolique d'une menace à venir. Cette réaction du chauffeur est parallèle à celle des habitants de Midwich ; ils essaient par la force du feu (armes, incendie) de tuer les enfants, mais en vain, car leurs armes se retournent contre eux, tout comme la voiture, objet de violence s'autodétruit. On remarque en

---

<sup>394</sup> ADLER, Alfred, *Le sens de la vie. Étude de psychologie individuelle*, Traduction française du Dr. H. Schaffer, Paris: Éditions Payot, 1968, 220 pp. Il existe une édition numérique : Gemma Paquet Il s'agit du dernier ouvrage d'Alfred Adler considéré comme le testament de ses idées philosophiques et psychiatriques. Il avait publié auparavant *Studie über Minderwertigkeit von Organen* (Étude sur l'infériorité des organes).

<sup>395</sup> On sait depuis peu que la chaîne ADN de l'homo erectus ( l'homme debout) et de l'homo sapiens (l'homme qui sait) ne présentent pas les mêmes gènes et qu'ils n'ont donc pas pu se reproduire entre eux. Les origines de l'homo sapiens sont donc toujours inconnues.

effet, que le sujet grammatical, dans le dernier paragraphe, n'est plus le conducteur mais « the car », la voiture. Cette scène fait penser à ce que l'on appelle « l'effet boomerang ».<sup>396</sup>

La réaction de Zellaby est en revanche différente, dans cet extrait. Il observe la scène, la photographie et la garde dans sa mémoire. Il est précisé qu'il « ne put jamais certifier que la voiture s'était vraiment arrêtée » («Whether the car actually came to a stop Zellaby could never be sure »). Si l'on considère la voiture comme le danger représenté par la société, cette phrase indique que la violence engendrée par l'existence des Enfants, surtout chez les hommes du village, a commencé avec les grossesses perpétrées par le Jour Noir et n'a jamais cessé d'augmenter. Si, en revanche, la voiture représente l'image inconsciente du corps des Enfants cela souligne que leur évolution est sans arrêt. Dans le premier cas, ce sont les villageois qui courent un danger en cherchant l'affrontement avec les Enfants et dans le second, ce sont les Enfants qui courent le danger d'être exterminés. Lorsque l'on connaît l'issue de l'histoire, on s'aperçoit que les deux hypothèses se vérifient successivement. D'abord, les villageois agressent et sont agressés et enfin, les Enfants meurent dans l'explosion du « Grange ».

Le fantastique provient ici du glissement de sens entre le réel représenté et le symbolique. Les Enfants sont les objets de la haine des hommes, pères et maris qui se sentent bafoués par ces naissances hors-norme. L'histoire du père qui « dévore » ses enfants et qui ensuite est supplanté par l'un d'eux remonte à la mythologie grecque.<sup>397</sup> Mais le mythe de Cronos ne se réalise pas ici puisque aucun Zeus ne vient le détrôner, la menace reste potentielle. Si, elle n'aboutit pas, c'est que les pères adoptants ne se considèrent pas comme

---

<sup>396</sup> On parle d' "effet boomerang" lorsqu'un acte, une parole pernicieuse se retourne contre son auteur : effet de l'arroseur arrosé.

<sup>397</sup> Rhéa était furieuse que Cronos dévorât ses enfants. C'est pourquoi elle mit au monde Zeus, son troisième fils, en pleine nuit sur le mont Lycée en Arcadie, là où les créatures n'ont pas d'ombre et après l'avoir baigné dans le fleuve Néda, elle le donna à Gaïa. Celle-ci le transporta à Lyctos en Crète (selon la version la plus connue) où elle le cacha dans l'Antre de Dicté sur le mont Aegéon (ou Ida ou dicté). Elle le confia aux soins de la nymphe Adrasté et à sa soeur Io, l'une et l'autre filles de Mélissée, et à la nymphe-chèvre Amalthée. Devenu grand, Zeus décida de détrôner Cronos. Il demanda conseil à Métis qui lui donna une potion pour qu'il vomisse les enfants qu'il avait dévorés.

les vrais pères des enfants : aucun ange ne leur est apparu pour leur signifier la grossesse divine de leur femme. Ces enfants sont-ils sans pères ? L'hypothèse du Docteur Willers est donnée dans son rapport médical :

Dans un précédent rapport, il avait été suggéré que l'origine de ces enfants pourrait être attribuée à un procédé de xénogénèse. La similitude très remarquable des enfants, le fait qu'ils ne sont certainement pas les produits d'hybridation d'aucune espèce connue, tendent, à mon sens, à renforcer cette thèse. (...) Cette explication a aussi été trouvée par les mères en question. Les plus évoluées acceptent volontiers la thèse qu'elles sont des mère-hôtesse, et non des vraies mères.

*In a former report it was surmised that the origin might be attributable to some process of xenogenesis. The very remarkable similarity of the children; the fact that they are certainly not hybrids of any know species, as well as all the circumstances attending gestation, tend in my view, to support this opinion. (...) this explanation has naturally occurred to those involved. The more educated women entirely accept the thesis that they are host-mothers, rather than true mothers<sup>398</sup>.*

Le terme « xénogénèse » est un néologisme construit sur un préfixe et un radical qui viennent du grec : « xenos », « étranger » et « genesis », « formation ». En latin, le préfixe « ali » signifie « autre » et il est utilisé dans le terme « alienigenus » pour signifier aussi « étranger ». C'est ce dernier qui a été utilisé pour désigner couramment les extraterrestres, les « aliens ». Est-ce une coïncidence si le mot « alimo » veut dire nourrisson, c'est-à-dire qu'il soit issu de la fusion de « l'autre » et de la nourriture (alimento) ?

Dans le rapport du médecin, les fœtus provenant du Jour Noir sont considérés comme le fruit du processus de la formation de l'étranger, d'un corps étranger or, n'est-ce pas le même processus qui régit la naissance pour tous les mammifères et les êtres humains. Toutes les mères ne sont-elles pas des mères-hôtesse ? Le fait que les mères ne se sentent pas des vraies mères n'est-il pas un phénomène de rejet de la maternité ? Il ne faut pas oublier que nous

---

<sup>398</sup> *Ibid.*

sommes en pleine période de baby-boom et que, d'un même élan, les femmes en Europe participent à la reconstruction d'après-guerre par la maternité. Cette idée de grossesse forcée n'est donc pas à exclure de l'idéologie de l'époque. Le roman ne laisse cependant à cette idée qu'un fumeron. La ressemblance des Enfants entre eux et la présence d'un objet volant non-identifié, sur le sol de Midwich, le Jour Noir sont des probabilités assez fortes qui font pencher le roman vers la science-fiction et sur l'hypothèse que les Enfants, nés d'extraterrestres ont pris comme lieu de gestation le ventre des femmes de Midwich et, tels des coucous, ils utilisent le nid des autres. Le bruit a couru que des expériences génétiques de clonages effectuées sous le régime hitlérien n'est pas étranger à cette histoire. La création d'une espèce humaine (sic) parfaite était bien l'objectif fixé par Hitler. Les coucous ne font pas que prendre place dans le nid des autres, lorsqu'ils sont assez grands, ils évincent les oiseaux légitimes. La menace d'une extermination de l'humain préside donc dans le récit. On se trouve à la limite de l'uchronie : voici ce qui aurait pu se passer si des expériences génétiques avaient abouti, les Enfants seraient des monstres, non des humains. Cette menace, au bout de soixante ans, redevient d'ailleurs réelle.

La science-fiction est un genre utilisé de façon polémique pour mettre en garde contre les dangers de l'excès de nos sociétés de consommation. Les scénarios, souvent apocalyptiques, marquent un pessimisme lié à l'évolution et au progrès utilisé inconsidérément. C'est dans un tout autre registre que s'inscrit le film de Wolf Rilla, adapté du roman, et cela se note en premier lieu par le changement du titre. *Les Coucous de Midwich* perd sa référence zoologique, métaphore des Enfants, et se transforme en *Village des damnés* et provoque ainsi un changement de registre. On ne se trouve plus dans la science-fiction mais dans le fantastique.

## ***LE VILLAGE DES DAMNES***

Le changement de titre, nous l'avons évoqué, place d'emblée le spectateur dans un contexte fantastique. Le rôle des Enfants dans le mécanisme du fantastique porte sur leur origine et sur leurs pouvoirs. Les pouvoirs des Enfants s'expriment dans plusieurs séquences clés qui indiquent très tôt leur différence. L'aspect chronologique a son importance car la violence est suggérée, puis elle s'atténue pour atteindre son paroxysme vers la fin du film.

Le premier événement inquiétant a lieu chez le couple Zellaby à la naissance de leur bébé. Le berger allemand qui occupe les lieux depuis le début du film s'interroge sur ce nouvel arrivant qui attire tant l'attention de ses maîtres et sa curiosité l'amène près du berceau. Son attitude n'est pas du tout celle à laquelle on s'attend. La caméra est fixe en plan d'ensemble, puis elle effectue un champ contre champ entre le berceau blanc – le bébé est invisible à cause du tour de lit en dentelle – et le chien qui se met à grogner, à reculer en montrant des dents. Il ne s'agit pas d'une attitude d'attaque mais de défense, ce qui a pour effet d'étonner les spectateurs de cette scène. A peine né, l'enfant a donc un instinct de survie qui lui permet de mettre un chien hors d'état de nuire. L'inquiétante étrangeté de cette séquence est une manière d'avertissement au spectateur qu'il se trouve face à un nourrisson peu ordinaire – même si l'on ne voit pas le bébé.

Un cri off strident déchire le calme d'une conversation entre Gordon et Allan, respectivement le mari et le frère d'Angéla. Les deux hommes se précipitent à l'étage. Une série de plans en cut montre tour à tour Angéla pleurant affalée sur une chaise, la nurse qui soigne le bras qu'Angéla s'est brûlé en l'immergeant dans le chauffe-biberon, le bébé et une tache sur la moquette. La rapidité de ces plans permet de faire le lien entre l'événement dramatique et le bébé. Il était à peine nécessaire qu'Angéla précise qu'elle n'avait pas vérifié la température du lait et qu'étant trop chaud, le bébé l'avait repoussé puis elle s'était sentie contrainte d'immerger son bras dans l'eau bouillante du chauffe-biberon. Ce retournement

extrême de la situation montre les pouvoirs du nourrisson. Cependant, le spectateur est en droit de douter de cette trop hâtive explication et il espère encore qu'il ne s'agit que d'un sentiment de culpabilité qui oblige la mère à se punir de la sorte, tout comme le pense Gordon.

Cette séquence se termine par un gros plan sur le bébé, un fondu enchaîné sert de transition et d'ellipse temporelle ; accompagné d'un accord de harpe, l'ensemble peut passer pour un dispositif merveilleux : le bébé devient un petit enfant. Un travelling arrière montre qu'il joue avec des cubes en présence de son père, il assemble les cubes de telle façon que les lettres forment le prénom David. Lorsque l'enfant lève les yeux vers son père, on perçoit une sorte d'amusement face au visage perplexe de l'adulte. Aucun mot n'est prononcé pendant cette séquence, l'enfant qui se présente lui-même ne parle pas encore et Gordon ne fait aucun commentaire. Une sorte de triangulation de complicité s'effectue entre l'enfant, Gordon et le spectateur : les trois savent très bien que l'enfant n'a que deux ans, qu'il en paraît facilement quatre, et que sa précocité en ce qui concerne l'acquisition de l'écriture est troublante mais non pas impossible. A la suite de ce constat, Gordon se livre à certaines expérimentations d'ordre comportemental. Comme dans le roman, il utilise un casse-tête chinois dans lequel il place une friandise mais ici, il ne donne pas d'explication à l'enfant qui, après un très court temps de tâtonnement, trouve seul la solution pour manger la friandise. Il se rend dans une famille où vivent deux Enfants qui ouvrent la boîte sans aucune hésitation. Le film ne fait pas la distinction entre fille et garçon. Cette expérience est faite sous le regard d'un témoin, Allan, à qui Gordon livre ses conclusions : lorsqu'un enfant a acquis une information tous les autres l'acquièrent aussi, instantanément.

Jusqu'à présent, mis à part l'incident du biberon, les phénomènes fantastiques peuvent être nommés télépathie, précocité, phénomène de conscience collective et n'ont pas une coloration malveillante. En revanche, le contraste entre les enfants normaux, habillés en

culottes courtes, tout à fait différenciés entre eux, courant et jouant dans toute la liberté que manifestent habituellement des enfants, et les Enfants, tous blonds platine, tous vêtus de costumes sombres, marchant calmement et presque de façon militaire dégage à l'écran comme une odeur de soufre. Le conflit entre les deux clans est net. Une petite fille du groupe des Enfants reçoit un ballon en pleine tête. Face à cette agression le groupe se retourne comme un seul homme. David qui semble être le chef arrête toute tentative de riposte. Le phénomène de télépathie ne s'exerce pas qu'à l'intérieur du groupe, David prend la parole face à l'épicière chez laquelle ils sont envoyés pour faire des courses et dit clairement qu'il sait ce qu'elle pense. Le spectateur est cependant tout aussi capable de lire l'hostilité sur les traits du visage de la femme et d'arriver aux mêmes conclusions que David ; à ce moment précis, le spectateur est impliqué, au même titre que les Enfants, dans le processus fantastique.

A ce stade de la diégèse, le spectateur ne sait plus dans quel clan se ranger : les Enfants sont victimes de la xénophobie des gens du village et en même temps, le groupe ressemble à s'y méprendre à une bombe à retardement, par l'aspect aryen de son attitude. Avant l'explosion finale, deux événements entraînant la mort de deux personnages vont mettre définitivement une barrière entre les habitants du village et les Enfants.

Le premier, dont on a parlé à propos du roman, est l'accident de voiture. Une petite fille est légèrement heurtée par une voiture, les autres Enfants fixent, de leurs yeux fluorescents, le véhicule, et on le voit se projeter contre un mur de brique puis exploser. Angéla, témoin de cette scène, est dans l'incapacité de bouger, elle semble comme sous hypnose. Lors de son témoignage au procès, elle avoue avoir perdu connaissance. Après le procès, où le juge conclut à un suicide, le frère de la victime, convaincu de l'injustice de la conclusion du procès, prend un fusil et tente de tirer dans un groupe d'Enfants, sous l'œil effrayé d'Allan, d'Angéla et de Gordon. L'un des Enfants du groupe les fixe et les autres dévisagent l'agresseur. On voit son geste dériver, son arme au préalable pointée sur les Enfants, se

retourne sur sa gorge et il tire. La détonation réveille les trois témoins horrifiés par le résultat. Les seuls témoins de la scène sont les Enfants agresseurs et les spectateurs. Bien-entendu, cette façon de mourir s'appelle un suicide, mais le spectateur a vu l'homme se défendre contre son arme qui semblait habitée d'une force irrésistible, il a vu les yeux des Enfants devenir dangereusement luminescents. Sans être témoins, les hommes de Midwich savent que les Enfants sont des meurtriers et ils se rendent, la nuit, munis de torches dans l'intention de mettre un terme à la vie des Enfants, en brûlant le bâtiment dans lequel ils vivent groupés. Au même moment, Allan est allé les trouver pour essayer de parlementer, mais il est victime par le fait des Enfants d'un coma. Le film montre une série de champs contre champs du visage d'Allan et de celui de David et les plans rétrécissent de plus en plus pour finir sur un très gros plan sur les yeux d'Allan dans lesquels se reflète la lumière, le feu dévastateur que lui envoie l'Enfant. Les Enfants rendent coup pour coup. Quand les villageois approchent trop près, l'un d'eux sort et les torches de feu se retournent contre leurs possesseurs. Il ne semble pas y avoir d'issue à leurs pouvoirs. Le spectateur aidé par les hypothèses de Gordon, d'Angéla, d'Allan et par celle des représentants de l'ordre clérical, médical et militaire se trouve face à un choix. Que ferait-il lui-même ? Seuls contre tous, Gordon et Angéla défendent les Enfants. Ils sont perçus comme les défenseurs de la cause du diable. La solution de Gordon est gardée secrète aux yeux de la communauté et, encore une fois, le spectateur est le seul témoin de la préparation de la bombe à retardement, la vraie, cette fois-ci. Sachant que les Enfants ont confiance en lui mais qu'ils lisent en lui comme dans un livre ouvert, Gordon façonne une image mentale : celle d'un mur de brique. L'exploit du metteur en scène est de confronter l'ensemble des Enfants à ce mur. En surimpression sur son front, le mur de briques se désintègre et lorsque les enfants perçoivent, comme le spectateur, le contenu de la sacoche par un cut rapide, la déflagration de la bombe anéantit les Enfants et Gordon qui se livre en sacrifice.



Les effets spéciaux cinématographiques ne sont pas d'une extrême sophistication : cuts, fondus enchaînés, luminescence des yeux. C'est surtout sur la montée de l'angoisse par le suspense que se joue le fantastique. Le trucage fantastique est d'un autre ordre. La fin du film laisse sur une interrogation primordiale. Le film s'ouvre sur un plan d'ensemble idyllique et bucolique. Un pré traversé par des moutons – Grande-Bretagne oblige – un berger, un tracteur, le tout relevé par une musique sereine et avenante, fait place à une imposante demeure dans laquelle le spectateur est invité à pénétrer. Le chien devant l'âtre dans lequel brûle une bûche donne une impression paisible interrompue par la sonnerie du téléphone. Gordon répond puis il s'écroule. On entend en *off* une voix continuer à appeler et le combiné se balancer dans le vide. Etant donné l'âge de Gordon, rien de plus normal que de penser qu'il a été victime d'un malaise cardiaque. Ce qui invite à une lecture différente du film. La subtilité de l'orchestration qui d'un glissando de harpe fait la transition, entre un monde et un autre, accompagne la chute de Gordon. Ainsi, on est en droit de mettre en doute tout le récit qui suit. Le récit commence par la mort d'un homme et se termine par la mort du même homme. Cette pérégrination fantastique au cœur d'un événement impossible se place dans cette seconde d'éternité<sup>399</sup> que représente le moment de la mort. Ne serait-on pas en présence de l'expression des désirs de ce personnage ?

Ce que l'on apprend de Gordon, dans le film, c'est qu'il est un chercheur en botanique – après le jour de sommeil, une plante rachitique fait des pousses et grandit de plusieurs centimètres – et qu'il n'a pas d'enfant parce que sa femme est stérile. On peut penser que l'expression de son désir d'enfant s'assouvit dans ce récit car il prend un réel plaisir à voir grandir les Enfants, à les éduquer ; il s'émerveille de leur précocité. Il est le seul à les avoir compris et conquis. Il n'en a pas peur, il a enfin trouvé un sujet de recherche qui donne un sens à sa vie. Gordon est comme eux, il n'est plus seul. La force des Enfants est de former un

---

<sup>399</sup> Expression empruntée au titre d'une nouvelle de Daphné Du Maurier.

groupe ; et s'il meurt avec le groupe c'est qu'il se sent faire partie d'eux. Que l'on penche pour l'hypothèse que ces événements ont réellement eu lieu ou qu'ils sont le fait d'un développement imaginaire d'un personnage sur le point de mourir, personne n'est plus là pour attester la véracité des faits, car la seule preuve tangible a été supprimée, autrement dit les Enfants. La séquence enclavée dans le générique de fin, quelque peu acrobatique, permet au spectateur de voir et même de recevoir les yeux des Enfants. Les yeux dénués de visages foncent vers le spectateur qui reste encore le seul témoin de cette affaire. Cette dernière agression visuelle place le spectateur dans une attitude de trouble et ouvre sur une quantité de questions. La fin ne donne donc pas de solution.

Le personnage d'enfant est à la fois multiple et unique dans ce récit, en cela, il est original. Il est clairement exprimé qu'il représente un danger pour l'humanité. Le surnaturel est son bagage. Bien qu'il soit un enfant, il n'est pas épargné. Mais est-il réellement un enfant ? N'est-il pas qu'une apparence d'enfant, tout comme le pensait la Gouvernante de Miles et Flora, tout comme le bébé de Rosemary ?

### ***ROSEMARY'S BABY***

Dans *Rosemary's Baby* aussi, le motif du nid revêt une grande importance. Il se traduit dès le début par la recherche d'un appartement plus grand. Ensuite, le nid devient matrice accueillant un être mi-humain, mi-surnaturel. Enfin, les berceaux sont prêts à recevoir le bébé.

Bien sûr c'est le ventre de Rosemary qui est au centre du récit et c'est autour de lui, de ce qui l'entoure que le fantastique gravite. Le bébé dans le ventre est de toute façon un être fantastique. Il représente, pour tous jeunes parents, un inconnu.

Cette nuit là, Rosemary était trop excitée par la joie et l'étonnement pour trouver le sommeil. En elle, sous ses mains attentives posées contre son ventre, un œuf microscopique avait été fécondé par une semence microscopique. Et, ô miracle, cet œuf allait devenir Andrew ou Susanne ! (...) A quoi ressemblait Andrew ou Susanne en ce moment ? Gros comme une tête d'épingle ? Non, sûrement plus gros que ça ; après tout elle en était déjà à son deuxième mois. Mais oui, ça devait commencer à ressembler à un têtard.

*That night Rosemary was too fired with joy and wonder to fall asleep quickly. Within her, under the hands that lay alertly on her stomach, a tiny egg had been fertilized by a tiny seed. Oh miracle, it would grow to be Andrew or Susan! (...) What was Andrew or Susan now, a pinpoint speck? No, surely it was more than that; after all, wasn't she in her second month already? Indeed she was. It had probably reached the early tadpole stage<sup>400</sup>.*

Le processus est, en lui-même, fantastique, dans la mesure où le petit d'homme passe par une série de métamorphoses avant de prendre son aspect définitif. En somme, il s'agit de la découverte, par l'imagerie médicale, de l'aspect du fœtus vivant dans le ventre de sa mère, aux diverses étapes ; cela a tout du fantastique, encore selon Castex, ici.

Le rôle de ce bébé particulier dans le dispositif fantastique est établi avant sa naissance et avant même sa conception. Il est attendu de façon frénétique par une secte diabolique, désiré par un couple ordinaire, et surtout, son arrivée est prédite depuis deux mille ans dans l'*Apocalypse* de Jean. Le retour de Satan annonce ni plus ni moins la fin du monde.

On ne peut s'empêcher de voir ici une analogie entre le rôle des Enfants de Midwich et le bébé de Rosemary. Ils annoncent une ère nouvelle pour l'humanité. Ce qui peut paraître bizarre c'est leur arrivée sous la forme la plus fragile qui soit : celle d'un bébé. Qu'est-ce qui empêche les extraterrestres ou Satan de venir d'emblée sous leur forme adulte ? Dans la diégèse, leur fragilité fait leur force. De nombreuses fois dans la mythologie ou dans la Bible, les bébés sont épargnés grâce à la compassion qu'ils inspirent, abandonnés et secourus par d'autres. On pense à Moïse abandonné sur l'eau dans son panier d'osier – encore la forme du

---

<sup>400</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 142.

nid. On pense aussi à Œdipe. Pour chacun d'eux, c'est une prédiction qui influence leur destin, tout comme pour le bébé de Rosemary. On s'aperçoit que toutes les tentatives pour contrecarrer le destin échouent. C'est aussi le cas pour l'enfant Jésus qui échappe au massacre des Innocents pour que les Ecritures s'accomplissent.

La venue de l'Antichrist – et non l'Antéchrist, qui signifierait celui qui est venu avant le Christ – n'a pas été prévue sous la forme d'un nourrisson dans l'Apocalypse. C'est une ruse de Satan et d'Ira Levin que de calquer cette arrivée sur terre sur celle du Christ et d'y mêler des objets de cultes sataniques tels les dessins sur le corps de Rosemary, le médaillon rempli de tannis, les tableaux apocalyptiques, le berceau noir et la croix renversée. La cérémonie qui permet la conception du bébé, vue en caméra subjective par Rosemary, dans le film de Polanski, mêle, par l'effet des drogues, des images de l'actualité, des images liées à la religion catholique romaine et des images de culte satanique : le Pape tend à Rosemary sa main pourvue d'une bague sainte mais à l'odeur de tannis, le plafond de la chapelle Sixtine est relayé par des tableaux où des églises sont en flamme, Jackie Kennedy sur un yacht est prévenue par Hutch (un vieil ami de Rosemary) qu'un typhon est sur le point de se déclencher. La vision de la corruption du monde politique, de la religion et des catastrophes naturelles ont pour origine le sentiment de culpabilité de Rosemary face à la sexualité. Le viol dont elle est l'objet par Guy se métamorphosant en Bête, devant une assemblée d'adeptes nus qui psalmodient, n'a pas l'air de lui être désagréable. Les circonstances de la conception de Satan réunissent tous les clichés liés au mal. Seule Rosemary ne comprend pas l'enjeu de cette cérémonie. Sa naïveté de jeune femme citadine et moderne l'entraîne vers d'autres suppositions.

Cela peut s'expliquer par le titre, placé sous le signe de l'appartenance, pour ne pas dire de la possession. Le prénom de la mère est placé en tête suivi de la marque du possessif, le « s » apostrophe et du nom bébé. Le « y », qui a la valeur d'un double « i » et, qui termine le

prénom, est cependant source de confusion dans la mesure où l'on peut entendre aussi « Rosemary is baby ». Le choix de l'actrice Mia Farrow traduit d'autant plus le caractère juvénile du personnage. Quel enfant doit-on prendre en considération, celui de Satan ou Rosemary ? Cet aspect de la personnalité de la future mère est un élément moteur du fantastique ; les satanistes ne l'ont pas informée de leur projet parce qu'elle n'est pas corruptible. Son mari est corruptible par l'ambition, elle non, elle n'est corruptible que pour son bébé. Elle n'est pas vierge, comme la mère de Jésus, mais elle a un caractère pur et une moralité droite inculquée, comme l'indiquent ses rêves, par une éducation religieuse. Elle désirait un enfant, mais les conditions dans lesquelles il a été conçu ne sont pas celles qu'elle avait imaginées, elle n'avait pas non plus pensé qu'en annonçant la nouvelle à Guy, il serait allé aussitôt l'annoncer à leurs voisins, les Castevet. Ainsi, chaque rêve de Rosemary sera détruit pierre par pierre. La nuit où Rosemary sait qu'elle est enceinte, elle regrette de ne plus savoir prier pour protéger son enfant pendant les huit mois qu'il restera dans son ventre. Alors, elle se lève et va chercher dans un tiroir le médaillon contenant de la racine de tannis que lui avait offert Minnie, en lui expliquant que c'était un porte-bonheur. Dans le film, on ne connaît pas les pensées de Rosemary, on ne voit que son geste et, ce besoin irrésistible peut être interprété comme un geste superstitieux ou comme la première intervention du bébé dans la vie de sa mère.

Le bébé interfère aussi dans les goûts de la mère : Rosemary ne cuit pratiquement plus sa viande et elle est horrifiée de voir dans le reflet du grille pain qu'elle la mange crue, avec les doigts. Plus qu'une envie il semble qu'il s'agisse d'un véritable besoin. Le reflet déformé du visage de Rosemary sur l'inox du grille-pain accentue la monstruosité du personnage et de son acte. Le bébé provoque, indirectement une douleur dans le ventre de Rosemary, une douleur anormale, aiguë, depuis Thanksgiving ; elle est amaigrie, ses amies s'en effraient lors de la soirée que Rosemary organise le 22 janvier : « Tu as l'air de Miss Camp de

concentration 1966. » (« You look like Miss Concentration Camp 1966<sup>401</sup>»). Les réactions de Rosemary sont induites par le bébé : lorsqu'elle a mal, elle a peur que le bébé meure et, lorsqu'elle n'a plus mal, elle a peur qu'il soit mort. Le bébé est source d'inquiétude quel que soit le cas de figure. La rapidité avec laquelle ses pensées défilent dans son esprit, dans le roman, est rendue par les phrases hachées de son discours.

Elle eut un coup au cœur. Elle avait tué son bébé. Avec le sherry ou un œuf pas frais. Ou le mélange était nocif. Le bébé était mort et la douleur avait cessé. La douleur, c'était le bébé, et elle l'avait tué, par orgueil.

*Her heart dropped out of her. She had killed the baby. With the sherry. Or a bad egg. Or the combination. The baby had died, the pain had stopped. The pain was the baby and she had killed it with her arrogance.*<sup>402</sup>

Dans le film, ses réactions intérieures se lisent sur son visage, elle est horrifiée et cela ne dure qu'une petite seconde car ensuite, le bébé suscite une grande joie car il bouge pour la première fois :

« Ça vit », dit-elle. Elle se remet à rire : « Ça bouge. Tout va bien ; il n'est pas mort. Ça bouge. »

*« It's alive », she said, and giggled again. « It's moving. It's all right ; it isn't dead. It's moving.*<sup>403</sup>

Ce qui est étonnant dans la formulation de Rosemary, c'est que son bébé n'a pas encore le droit au pronom personnel « he » (il), mais à « it » ; cela est courant en anglais pour les bébés, les objets ou les animaux. Pourtant l'utilisation de ce pronom relève est équivoque. Rosemary considère cette « chose » dans son ventre comme un objet et, le terme est à la fois affectueux et distancié ; ou encore, il s'agit d'un trucage fantastique qui permet au lecteur de se rappeler que cette chose dans son ventre n'est pas tout à fait un être humain. Cela

---

<sup>401</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 195.

<sup>402</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 203-204.

<sup>403</sup> *Ibid.*

explique la réaction de Guy, radicalement opposée à celle de sa femme, lorsqu'il touche le ventre et qu'il le sent bouger :

« Tu le sens ? demanda-t-elle en le regardant. Tiens encore ; tu le sens ? »

D'une secousse il retira sa main ; il était pâle. « Oui » dit-il « Je l'ai senti ».

« Il n'y a pas de quoi avoir peur », dit-elle en riant. « Il ne va pas te mordre. »

*« You feel it? she asked, looking at him. « There again; you feel it? »*

*he jerked his hand away, pale. « yes », he said. « yes. I felt it. »*

*« It's nothing to be afraid of, » she said laughing, « It won't to bite you. »<sup>404</sup>*

Il sait qui est le bébé, il en a peur, c'est l'explication de son geste de recul et de sa pâleur. Le lecteur comprend, Rosemary se méprend. Pourtant cette situation est courante dans les jeunes couples attendant un premier enfant. Le futur papa invité à participer à la grossesse en touchant le ventre de sa femme considère souvent l'être qui bouge à l'intérieur comme un intrus, un personnage qui s'interpose entre sa femme et lui, qui la transforme et la déforme physiquement. De plus, sa suprématie est relayée par celle de l'enfant à naître, son statut change, il devient père et le mari a tendance à être mis à l'écart, il prend réellement conscience d'être père. On remarque cet écart qui n'a plus rien à voir avec le ton badin qu'il avait pris lorsque Rosemary lui avait annoncé qu'elle était enceinte:

-Fantastique, je suis si heureux!

-Bonjour, papa !

-Bonjour, maman !

*Just great, I'm so happy!*

-Father!

-Mother!<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 136.

L'enfant à naître est donc celui qui redistribue les rôles, l'homme et la femme deviennent un père et une mère. Dans le cas de ce couple cependant, le père n'est pas le père génétique. Il est lié à l'enfant par le pacte qu'il a effectué avec lui pour passer d'une situation d'acteur au chômage à celle d'acteur qui obtient un premier rôle dans une pièce de théâtre importante. Le secret qui unit l'enfant à son père d'accueil est une compromission qui peut s'interpréter de façon banale – le père est celui qui, par son travail, veut donner une vie heureuse à son enfant – ou au contraire comme une forme poussée de l'égoïsme de Guy.

Il était debout, le regard baissé sur elle, frottant ses mains de chaque côté de son pantalon. « Ils m'ont promis qu'ils ne te feraient pas de mal, dit-il. Et personne ne t'a fait de mal en réalité. Enfin, imagine que tu aies eu un enfant et que tu l'aies perdu ; est-ce que ce ne serait pas exactement la même chose ? Et pense à tout ce que nous recevons en retour, Ro ! »

*He stood looking down at her, his hand rubbing at his sides. « They promised me you wouldn't be hurt» he said. « And you haven't been, really. I mean, suppose you'd had a baby and lost it; wouldn't be the same? And we're getting so much in return, Ro. »<sup>406</sup>*

L'égoïsme, la cupidité, le mensonge font partie des attributs sataniques. En acceptant le marché satanique consistant à « prêter » le corps de Rosemary comme réceptacle de Satan, Guy adhère à ces valeurs, même s'il paraît gêné face à Rosemary, et devient en quelque sorte son disciple, donc son fils. Satan s'engendre lui-même et fait de Guy à la fois son père adoptif et son adepte. La réflexivité de la situation est cocasse, et le problème de la filiation fait partie de la confusion fantastique. Rosemary est amenée, elle aussi, à la compromission. Après son accouchement, on lui apprend que le bébé n'a pas survécu, pour la tenir à l'écart de la secte, sa droiture pourrait entraver le bon déroulement des opérations. Le roman et le film, à ce stade du récit, prennent chacun une voie différente. Le roman ne laisse aucune ambiguïté, c'est bien le fils de Satan qui est né et lorsque Rosemary l'apprend, elle se trouve face à un choix qui est un faux choix. Elle pense d'abord à tuer le bébé.

---

<sup>406</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 301.



Il n'y avait qu'une chose à faire : le tuer. C'était évident. Attendre qu'ils soient tous installés à l'autre bout de la pièce, se précipiter, bousculer Laura-Louise, l'attraper et le jeter par la fenêtre. Et sauter derrière lui. *Une mère se tue avec son enfant au Bramford*. Sauve le monde de Dieu-sait-quoi. De Satan-sait-quoi.

*The thing to do was kill it. Obviously. Wait till they were all sitting at the other end, then run over, push away Laura-Louise, and grab it and throw it out the window. And jump out after it. Mother Slays Baby and Self at Bramford. Save the world from God-knows-what. From Satan-knows-what*<sup>407</sup>.

Le scénario imaginé par Rosemary est généreux au premier abord : elle cherche à sauver le monde en le débarrassant d'une entité malveillante. Mais cela lui ferait enfreindre deux lois – qui n'en font qu'une en réalité, si l'on considère le suicide comme l'abus d'un pouvoir sur soi, c'est-à-dire, l'usage de sa vie sans tenir compte des décisions de Dieu – : « Tu ne tueras point ». Elle décide donc de n'en rien faire :

Non, elle *ne pouvait pas* le jeter par la fenêtre. Elle ne pouvait pas faire cela. C'était son enfant quel que soit le père. Ce qu'il fallait qu'elle fasse c'était aller trouver quelqu'un qui soit capable de la comprendre. Un prêtre, par exemple. Oui, c'était cela la solution : un prêtre. C'était un problème qui dépendait de l'Eglise. C'était au pape et aux cardinaux de le résoudre, et non à elle, la stupide Rosemary Reilly d'Omaha. C'était mal de tuer de toute façon.

*No, she couldn't throw him out of the window. He was her baby, no matter who the father was. What she had to do was go to someone who could understand. Like a priest. Yes, that was the answer; a priest. It was a problem for the Church to handle. For the Pope and all the cardinals to deal with, not stupid Rosemary Reilly from Omaha. Killing was wrong, no matter what*<sup>408</sup>.

Ces considérations révèlent d'une part que le recours à une instance plus importante est une façon de se débarrasser de sa culpabilité et de sa responsabilité par rapport au monde. Elle se lave les mains de l'affaire. D'autre part, jeter le bébé par la fenêtre – envie que connaissent tous les parents – ne servirait à rien puisqu'il est écrit que satan doit revenir sur terre. Son acte serait donc vain. Enfin, dans l'avant-dernière phrase, Rosemary ne se considère plus comme

---

<sup>407</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 302.

<sup>408</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 303.

Madame Woodhouse, et elle réutilise son nom de jeune fille, pour parler d'elle-même. Ce divorce instantané est une façon de rejeter la religion catholique qui l'interdit. On se trouve face à discours paradoxal entre le recours aux dogmes de la religion catholique romaine et à la transgression de ses lois. C'est encore une fois un trouble, lié à Satan, qui sème la confusion dans une société moderne, dans les rapports entre époux, ou une façon de dire que l'enfant sème la zizanie dans le couple dès sa naissance. Il semble qu'Ira Levin s'est amusé à prendre les clichés que constituent l'arrivée d'un enfant et à les pousser à l'extrême dans le négativisme. Le bébé est source de joie mais aussi source d'« in-quiétude » pour le couple, au sens littéral de ce qui ôte la quiétude d'un état. On pourrait comparer le bébé de Rosemary à un élément perturbateur, déclencheur du chaos. L'état dans lequel se trouvait le monde avant sa naissance était chaotique – qu'il s'agisse des scandales politiques, de la guerre au Vietnam ou de la situation précaire de Guy – et après sa naissance un nouveau chaos n'annonce – la rupture du couple. L'enfant cristallise sur lui les ambitions des autres : Rosemary voudrait qu'il soit un bébé normal, Guy espère de lui le succès, la secte attend un chef spirituel et Ira Levin, la réussite littéraire.

Dans le film de Roman Polanski, comme on l'a dit plus haut, la fin du film est beaucoup plus ambiguë. Rosemary est sous l'emprise des sédatifs après la naissance de son bébé. On la voit faire semblant de prendre ses cachets et les coincer dans un interstice du mur. Elle entend au loin les pleurs d'un bébé et trouve bizarre que cela coïncide avec l'arrivée de Laura-Louise pour prélever son lait. Comme dans le roman, elle endort sa geôlière en utilisant les comprimés cachés. Puis elle se lève. Sa chemise de nuit bleue et ses chaussons gigantesques lui donnent une allure gauche et presque titubante. Roman Polanski utilise de surcroît un filtre sépia qui contraste avec les couleurs extrêmement tranchées du reste du film. Cette utilisation de la couleur prouve que le réalisateur souhaite placer cette scène sous le signe de l'ambiguïté : Rosemary vit-elle réellement cette scène, dans la fiction, ou bien cette

scène est-elle un rêve ? Car tout semble se passer comme dans un cauchemar. Telle une héroïne de film d'espionnage, Rosemary agit de sang froid : elle court dans la cuisine et prend un énorme couteau, elle entend la porte de l'entrée s'ouvrir et court se réfugier dans la chambre du bébé. Elle bouscule le berceau qui commence à grincer par le balancement de la nacelle, et elle l'arrête de la pointe de son couteau. Le berceau contient un poupon jaune layette en tissu, assorti au papier peint de la chambre. Le visage du Rosemary est coupé en deux par la lumière et l'obscurité, elle guette Guy. Il sifflote en remplissant un seau à champagne de glaçons qu'il trouve dans le freezer et sort. Rosemary se précipite dans le couloir ouvre la porte du placard mitoyen de l'appartement des Castevet, retire les serviettes de bain qui formaient des piles bien ordonnées, puis les planches. Elle allume la lampe du plafonnier et cela la fait sursauter, elle l'éteint aussitôt. Puis elle regarde par le trou de la serrure. Quand elle passe de l'autre côté du placard, son attitude gauche a disparu. Elle se tient droite et avance à la manière d'une somnambule, son couteau droit devant elle comme s'il était à la fois une arme et un bouclier et qu'elle partait en croisade. Elle re-découvre une partie de l'intérieur des Castevet, des tableaux sont accrochés au mur – laissés vides lors de sa première visite – représentant des églises en flammes, des suppliciés etc. Ce détail qui l'avait fortement intriguée comble ainsi sa curiosité. Il s'agit de sa première surprise. Elle traverse le couloir et se retrouve dans le salon où se tient une réception. Par un raccord regard, on sait que près de la fenêtre, Rosemary découvre le berceau noir et que son objectif est de l'atteindre. Tout le cheminement qu'elle effectue depuis qu'elle s'est levée – constitué d'un plan en caméra semi-subjective – ressemble à un parcours labyrinthique – car elle aurait aussi bien pu, comme Guy, passer par la porte d'entrée.

Atteindre le bébé, c'est faire face aux obstacles humains sur sa route. Des gestes sont esquissés puis retenus, des paroles douces et bienveillantes lui sont adressées, ces gens ont l'air tout à fait ordinaires, ce sont pour la plupart des locataires du Bramford. Roman Castevet

lui parle et Rosemary réussit même à lui répondre ironiquement – elle lui dit qu’il est impossible qu’elle l’entende puisqu’il est à Dubrovnik, mais cela arrive souvent dans les rêves. Nulle violence n’est exercée à l’encontre de Rosemary – ce qui rappelle l’avertissement biblique sur les faux-anges<sup>409</sup> – sauf le comportement quelque peu hystérique de Laura-Louise qui provient certainement de l’attachement qu’elle éprouve pour le bébé, c’est elle qui le nourrissait à la place de Rosemary. Ce calme annonce la tempête. Rosemary atteint enfin le berceau et au bout de quelques secondes, elle écarquille les yeux et recule ; dans le même temps, une musique discordante extradiégétique se fait porte-parole des sentiments de Rosemary. Par une surimpression sur le visage de la mère horrifiée, le spectateur voit, comme venant du fond du regard de Rosemary, les yeux jaunes et oblongs du diable, ceux-là même qu’elle avait vus lors de la cérémonie de la conception. L’effet recherché est que le spectateur, surpris par la brièveté de la vision, fasse coïncider cette surimpression des yeux de Satan avec ceux du bébé. Or ce ne sont pas les yeux du bébé. Freud explique les différentes phases du travail du rêve dans *Le Rêve et son interprétation*<sup>410</sup>, et, cette phase de substitution d’un visage sur un autre s’appelle le déplacement. Roman Polanski joue ici sur deux tableaux, il fait participer le spectateur au travail inconscient de Rosemary et l’induit en erreur par un trucage. Le bébé imaginé par le spectateur est un monstre<sup>411</sup>. Roman Polanski révèle dans son autobiographie les mécanismes de ce trucage à la fois filmique et psychique :

---

<sup>409</sup> « Méfiez-vous des faux prophètes qui viennent à vous déguisés en brebis, mais au-dedans sont des loups rapaces. » Matthieu, VII, 15.

<sup>411</sup> FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1925.

J'étais fortement influencé à l'époque par un ouvrage qui a d'ailleurs marqué ma conception de la réalisation cinématographique. Ce livre brillant, du professeur R. L. Gregory, *L'œil et le cerveau : la psychologie de la vue*, apportait une confirmation scientifique à bon nombre d'idées auxquelles j'avais adhéré instinctivement depuis le temps de mes études cinématographiques. Dans le domaine de la vision en perspective, de l'invariance de la taille et des illusions d'optique, Gregory soutient entre autres que nos perceptions sont façonnées par la somme de nos expériences visuelles. Nous avons l'impression de voir beaucoup plus de choses que nous n'en voyons effectivement, parce que nombre d'impressions visuelles passées sont emmagasinées dans notre cerveau. Cela explique en partie sans doute ce qui se produit quand le film fut projeté en public. Un grand nombre de gens sortaient de la salle persuadés d'avoir vu le bébé, ses sabots fendus et tout et tout. En fait, tout ce qu'ils avaient vu, et pendant une fraction de seconde, était une image subliminale surimposée des yeux de chat qui foudroient Rosemary pendant son cauchemar au début du film<sup>412</sup>.

Un cauchemar, en début et en fin de film, forme un cadre à l'histoire qui s'avère autrement cyclique et qui remet en question tout ce que le spectateur a vu. Trois plans terminent le film : celui de Rosemary qui berce doucement son bébé en fredonnant – en voix off ou in, c'est difficile à déterminer – il s'agit de la même berceuse que l'on entend dès le premier plan du film. Elle a cédé, elle accepte son enfant tel qu'il est ; puis un plan sur la fenêtre où les rideaux volent semble une invitation au départ ; enfin, un plan en plongée qui montre Rosemary et Guy entrer dans le Bramford, comme au tout début du film.

Le film commence par un travelling de droite à gauche surplombant New York, d'abord le côté Est avec des bâtiments des années soixante, puis le côté Ouest avec ses immeubles victoriens et baroques. La caméra descend en travelling opposé et montre, en taille très réduite, un couple qui entre dans le Bramford, il s'agit de Rosemary et Guy. Ces plans du générique, accompagnés par une berceuse fredonnée par Mia Farrow sont donc montés de façon inverse à la fin du film. Au début, la caméra va de l'extérieur à l'intérieur et à la fin, de l'intérieur à l'extérieur. A qui appartient ce regard qui parcourt New York ? Pourquoi la fin du film renvoie-t-elle au début ? S'agit-il de Satan qui cherche dans la ville le couple idéal pour

---

<sup>412</sup> POLANSKI, *Roman*, Paris, Laffont, Livre de poche, 1984, p. 366. C'est nous qui soulignons.

sa venue, de l'âme du bébé ou bien du regard du réalisateur qui raconte une histoire, à laquelle il ne croit pas et, qui trouve par la structure cyclique de la diégèse une forme de distance par rapport à celle-ci ?

En même temps, un des aspects de *Rosemary's Baby* me tracassait : le livre était un thriller admirablement bien construit (...) pourtant étant agnostique, je ne croyais pas plus à Satan comme incarnation du mal qu'en l'existence d'un dieu personnifié; tout cela était en conflit avec ma vision rationnelle du monde. Pour la crédibilité, je décidai donc de préserver une équivoque : la possibilité que les expériences surnaturelles de Rosemary soient un pur produit de son imagination<sup>413</sup>.

Les intentions de Roman Polanski sont claires, son film ne doit pas laisser de répit au spectateur, il doit sortir de la salle en étant dans l'impossibilité de décider de la réalité des visions de Rosemary. Dans ce sens, le film cadre davantage avec des conceptions classiques du fantastique. Le bébé n'est plus qu'un fantôme, né d'un cauchemar, mort puis fantasmé par sa mère.

L'histoire toute entière, vue à travers ses yeux, devait pour n'être que l'enchaînement d'une série de coïncidences sinistres seulement en apparence, le produit de son imagination enfiévrée. Les machinations de ses voisins de palier, le sabbat des sorcières au cours duquel le démon la possède en présence de son mari, et jusqu'à la scène finale du berceau, devaient être susceptibles de quelque explication rationnelle. Voilà pourquoi une ambiguïté court délibérément tout le long du film.

Cela est paradoxal de cacher au cinéma, mais cela est assez facile de jouer sur la frustration du spectateur, sur l'aspect déceptif du dénouement, en ne montrant jamais le personnage, pourtant central : l'enfant. A ce film nuancé s'oppose un récit fondé au contraire sur la monstration : *L'Exorciste*.

---

<sup>413</sup> POLANSKI, *op.cit.*, pp. 355-356.

## ***L EXORCISTE***

Trois ans plus tard, une autre mère demandait l'aide d'un prêtre pour son enfant, mais pour d'autres raisons. Les médecins, incapables de comprendre et de soigner les souffrances de Regan, conseillent à la mère d'avoir recours aux prêtres exorcistes. Le rôle de la fillette dans le mécanisme du fantastique est assez complexe dans la mesure où elle joue deux rôles. Dans le roman, cela ne pose pas de problème, en revanche dans le film, la fillette est relayée par une actrice adulte lorsque les scènes sont trop violentes et par une marionnette dans la séquence où le cou du personnage tourne à 180°. Ce premier trucage, dans la droite ligne du fantastique de monstration, est d'une impossibilité totale, autrement. On a affaire à un cas de possession démoniaque, dans la plus pure tradition biblique, qui présente des similitudes avec un syndrome borderline.

Les termes utilisés sont tour à tour: état-limite, cas limite, borderline.

Les états-limites sont une véritable entité clinique. Ces patients n'entrent ni dans le groupe des névrotiques ni dans celui des psychotiques ni non plus dans celui des déséquilibrés. Les trois négations sont une base de départ (...). On a apparenté les états-limites aux préschizophrénies, aux schizophrénies incipiens, aux déséquilibres et aux névroses atypiques, aux cas classiquement dénommés schizomanies, aux maladies du caractère ou aux comportements pervers<sup>414</sup>.

L'évolution de la maladie de Regan est présentée comme un cas clinique ; elle passe d'abord par une phase de dépression visible dans le film, alors que sa mère cherche à rejoindre son père à Rome. Le plan montre à gauche du cadre Regan qui met ses chaussures et qui entend sa mère vociférer au téléphone, en arrière plan, dans une autre pièce, séparé par un long couloir. C'est le jour de son anniversaire et son père l'a oubliée. On lit sur son visage une grande tristesse, elle est affectée par l'oubli, par le nouveau conflit entre ses parents et

---

<sup>414</sup> FINELTAIN, Ludwig, *Glossaire de Psychiatrie*, Ed.domestique, 1995, Paris.

l'humiliation face au manque de discrétion de sa mère. Cette courte séquence, cherche à donner, au spectateur, une explication à l'origine des troubles de Regan.

"Une bonne adaptation sociale, de la dépression, de l'agressivité: colères, hostilité, violence, de l'impulsivité. Une résistance particulière à la dissociation psychotique contrastant avec l'émergence d'épisodes psychotiques."<sup>415</sup>.

Joel Paris dans *l'American Psychiatric Press* définit ainsi le syndrome:

"Les relations avec autrui sont intenses mais orageuses et instables avec des difficultés de maintenir des liens intimes étroits. La personne peut manipuler autrui et a souvent de grandes difficultés de faire confiance à autrui. Il y a aussi une instabilité émotionnelle avec de sensibles et fréquents signes d'une dépression (empty lonely), d'irritabilité et d'anxiété. Il peut apparaître des conduites imprévisibles et impulsives impliquant des dépenses excessives, de la promiscuité, du jeu d'argent (gambling), abus de drogues ou d'alcool, vol à l'étalage, boulimie ou conduites dommageables pour soi-même comme par exemple des tentatives de suicide. On décèle encore des troubles de l'identité avec confusion et incertitudes à propos de l'identité (self-identify), la sexualité, les buts, et perspectives vitales, le choix d'une carrière, les amitiés"<sup>416</sup>.

Dans cette définition, les termes soulignés sont applicables à Regan : la manipulation s'exerce d'une part, directement à l'encontre du père Karras, lors de la séquence de l'enregistrement (Regan parle latin, italien, français mais elle réagit à l'eau non bénite ; elle effectue un tour de psychokinésie en ouvrant un tiroir, etc.), d'autre part, indirectement, sur l'entourage de l'enfant ; en effet, le père Merrin explique que l'objectif du démon n'est pas d'atteindre Regan mais son entourage, d'insuffler le désespoir dans la maison. Regan ne joue pas à des jeux d'argent, mais elle peut trouver dans le oui-ja la même magie, elle joue pour trouver des réponses à ses questions, ce qui en terme de sublimation revient au même. Enfin, les meurtrissures qui couvrent son corps et son amaigrissement témoignent des «conduites dommageables pour soi même». La définition ainsi présentée est caractéristique des tendances psychiatriques américaines, le Dr Fineltain décrit ainsi les précautions qui doivent

---

<sup>415</sup> FINELTAIN, Ludwig, « Actualité du syndrome borderline », in *Bulletin de psychiatrie* n°3, Edition 1996, p. 1.

<sup>416</sup> FINELTAIN, Ludwig, *op.cit.*, p. 2.



être prises à l'égard de la terminologie et invente des termes empruntés à la mythologie qui ne manquent pas d'entrer dans le cadre fantastique :

Je nomme donc styxose le syndrome borderline et d'autres formes frontières comme par exemple les états prépsychotiques, les psychoses réversibles ou conflictuelles. Pourquoi styxose? Les fleuves des Enfers sont des fleuves silencieux, dont le plus connu est le Styx (le haïssable). Ils coulent parmi la nuit éternelle. Un terrible batelier, Charon, fait traverser le fleuve, dans sa barque, les âmes des morts qui quittent la terre pour venir hanter les enfers. Nous disposons d'une pléthore d'autres termes satisfaisants. Les autres cours d'eaux infernaux de la mythologie sont le Cocytos (idées de gémissements, rivière des plaintes), l'Achéron (idée de gémissement), le Phlégéon (idée de feu brûlant) témoignant des souffrances endurées par les âmes enfermées dans l'enfer. Mais ces derniers ne sont pas traversés par le nocher<sup>417</sup>.

La petite fille, dans *L'Exorciste*, pourrait être présentée comme un cas limite dans la mesure où ses symptômes se manifestent de façon progressive et sont réversibles. Une liste de ces manifestations borderline permet de mieux cerner les symptômes de Regan.

Mode général d'instabilité de l'humeur, des relations interpersonnelles et de l'image de soi-même, apparaissant au début de l'âge adulte et présent dans des contextes divers, comme en témoignent au moins cinq des manifestations suivantes:

- (1) instabilité et excès
- (2) impulsivité dans deux domaines
- (3) instabilité affective
- (4) colères intenses et inadéquates
- (5) menaces suicidaires
- (6) trouble de l'identité
- (7) sentiment permanent de vide ou d'ennui
- (8) efforts effrénés pour éviter les abandons réels ou imaginés<sup>418</sup>.

Chacun de ces symptômes est applicable à l'enfant du roman et du film. C'est dans le film cependant que les états cliniques sont les plus développés. Le visuel permet plus facilement une lecture psychiatrique, et se passe de commentaires verbaux. L'instabilité et l'excès se vérifient dans les séquences les plus difficiles à regarder notamment la séquence où la fillette se masturbe avec un crucifix devant les médecins et sa mère. L'impulsivité décuple

---

<sup>417</sup> *Ibid.*  
<sup>418</sup> *Ibid.*

sa violence à plusieurs occasions. Elle subit le divorce de ses parents, et des déménagements successifs à cause de la profession de sa mère ce qui constitue bien une instabilité affective. On imagine que la colère qui l'a poussée au crime de Burke est bien inadéquate. Les menaces suicidaires proférées lors de la scène d'hypnose sont liées au trouble et au dédoublement de la personnalité, puisque le démon en elle veut la tuer. Le sentiment permanent de vide et d'ennui poussent l'enfant à se créer un compagnon imaginaire ; sa chambre pendant sa possession est d'un vide remarquable. Enfin, ses efforts effrénés pour éviter les abandons se voient récompensés, sa maladie fige littéralement sa mère à ses côtés. Il y a en permanence quelqu'un pour s'occuper d'elle.

Si l'on devait simplifier cette histoire à l'excès, on pourrait dire que l'exorcisme n'a rien apporté puisque le Père Merrin est mort avant d'avoir pu faire quoi que ce soit. Ce qui a fait son effet sur Regan, c'est la gifle qu'elle reçoit du Père Karras. Cette gifle a pour but de la réveiller ; elle est donnée à l'intention du démon mais c'est le corps de la fillette qui le reçoit. Sur un plan scientifique, le Père Karras, psychiatre plus que jésuite à ce moment de la diégèse, effectue une séance de thérapie qui aboutit à un contre-transfert. Il prend sur lui la maladie de Regan et se suicide ; autrement dit, il prend la pulsion suicidaire de l'enfant et l'applique à lui-même. N'est-ce pas la peur de tout psychothérapeute qui est présente ici ? Le terme de styxose prend toute sa valeur dans ce cas. Regan représenterait le nocher qui conduit l'homme en enfer.

Cependant, une lecture basée uniquement sur le développement d'un cas limite, un borderline, n'est pas satisfaisante. Même s'il est possible à un malade souffrant de cette pathologie de décupler ses forces, de dédoubler sa personnalité à l'infini ou d'inscrire littéralement sur son corps ses tourments psychiques, la façon dont certaines scènes sont tournées s'inscrivent dans une volonté de montrer le surnaturel.

Il semblerait que tout parte d'un épisode des Evangiles, celui du démoniaque gérasénien<sup>419</sup> qui placé sous le signe du surnaturel est raconté de telle façon qu'il reste énigmatique au lecteur. Jésus et ses disciples commencent par franchir une rive, cette frontière entre un monde et un autre est un premier indice du surnaturel, d'autant qu'après son action sur le possédé, Jésus retraverse aussitôt la même rive. De la même façon, dans le film et le roman, le démon Pazuzu et le père Merrin traversent l'océan pour passer d'Afrique en Amérique. La mort par la précipitation dans la montagne des esprits impurs a été reprise par la déféstration du Père Karras dont la chute, dans l'escalier de la rue qui jouxte la maison de Regan, est rendue aussi vertigineuse par le montage – celui-ci fait en effet durer la chute sur neuf plans, plus qu'il n'est nécessaire.

Les symptômes de Regan sont calqués sur ceux du possédé gérasénien : elle est capable de délier ses liens, elle pousse des hurlements de bête et s'inflige des meurtrissures. Elle dit, comme lui s'appeler Légion, et les deux mille voix sont audibles dans le film. Seul l'évangéliste Marc utilise ce nom pour parler du possédé et il joue sans doute de sa polysémie pour permettre aux lecteurs de se familiariser avec cette image.

---

<sup>419</sup> **Le démoniaque gérasénien:** Ils arrivèrent sur l'autre rive, au pays des Géraséniens. Et aussitôt que Jésus eut débarqué, vint à sa rencontre, des tombeaux, un homme possédé d'un esprit impur : il avait sa demeure dans les tombes et personne ne pouvait plus le lier, même avec un chaîne car souvent on l'avait lié avec des entraves et avec des chaînes, mais il avait rompu les chaînes et brisé les entraves, et personne n'arrivait à le dompter. Et, sans cesse, nuit et jour, il était dans les tombes ou dans les montagnes, poussant des cris et se tailladant avec des pierres. Voyant Jésus de loin, il accourut, se prosterna devant lui et cria d'une voix forte : « Que me veux-tu, Jésus, Fils du Dieu Très-Haut ? Je t'adjure par Dieu, ne me tourmente pas ! ». Il lui disait en effet : « Sors de cet homme, esprit impur ! ». Et il l'interrogeait : « Quel est ton nom ? » Il dit : « Légion est mon nom car nous sommes beaucoup. » Et il le suppliait instamment de ne pas l'expulser hors du pays. Or, il y avait là sur la montagne, un grand troupeau de porc en train de paître. Et les esprits impurs supplièrent Jésus en disant : « Envoie-nous vers les porcs que nous y entrons. » Et il le leur permit. Sortant alors, les esprits impurs entrèrent dans les porcs et le troupeau se précipita du haut de l'escarpement dans la mer, au nombre d'environ deux mille, et ils se noyaient dans la mer. Leurs gardiens prirent la fuite et rapportèrent la nouvelle à la ville et dans les fermes ; et les gens vinrent pour voir ce qui s'était passé. Ils arrivèrent auprès de Jésus et ils virent le démoniaque assis, vêtu et dans son bon sens, lui qui avait eu la Légion et ils furent pris de peur. Les témoins leur racontèrent comment cela s'était passé pour le possédé et ce qui était arrivé aux porcs. Alors ils se mirent à prier Jésus de s'éloigner de leur territoire. Marc, V, 1-17. Cet épisode se retrouve aussi dans les Evangiles de Matthieu VIII, 28-33 et Luc, VIII, 26-39, ce qui souligne son importance.

Ce nom commun<sup>420</sup>, devenu nom propre sous la plume de Marc, est à rattacher au contexte historique de la légion romaine. Rome était considérée comme démoniaque puisqu'elle était une dictature, pratiquant un culte polythéiste et plaçant son idolâtrie sur la cupidité. C'est ainsi que le mot légion désigne à la fois une entité envahissante et un nombre important. Il désigne, en outre, une réalité historique qui appartient au monde terrestre, et une réalité surnaturelle qui appartient à l'au-delà. Cet épisode du démoniaque peut aussi être considéré comme la vision d'espoir de la chute de l'Empire romain par l'avènement du Christianisme. Ce qui est, sans doute, critiqué de façon sous-jacente dans le roman et le film, c'est l'impérialisme américain et la montée du paganisme dans cette seconde moitié du XXème siècle dans l'espoir, du moins dans le roman, de voir revenir des valeurs chrétiennes. C'est peut-être pour cette raison que dans le film, et non dans le roman, Chris croise sur le chemin de sa maison un groupe d'enfants déguisés pour Halloween et un couple de religieuses, image évidente de l'opposition entre le paganisme et la religion chrétienne. Faut-il voir une subtilité consciente de la part de William Peter Blatty dans le fait que le père de Regan est en voyage à Rome ? La scène suivante n'a pas été intégrée au film, elle présente pourtant de nombreuses ressemblances avec l'épisode de l'Évangile que l'on a évoqué plus haut ; Chris et Regan traversent une rivière et se retrouvent dans un cimetière ; Jésus, représenté par la présence de la « flamme éternelle », est mis en parallèle avec John F. Kennedy :

Elles déjeunèrent rapidement puis traversèrent le fleuve pour visiter le cimetière d'Arlington et la tombe du Soldat inconnu. Regan prit un air solennel ; et plus tard, devant la tombe de John F. Kennedy, elle sembla devenir distante et un peu triste. Elle regarda la « flamme éternelle » pendant un bon moment ; puis prit silencieusement la main de Chris. « Maman, pourquoi les gens doivent-ils mourir ? »

---

<sup>420</sup> Corps de troupe comptant, à partir de Marius, environ 6000 hommes répartis en dix cohortes, chaque cohorte comprenant trois manipules et six centuries ; les légions étaient désignées soit par un numéro d'ordre, soit par le nom ou de celui qui l'avait levée ou d'une divinité, soit par un surnom. Dictionnaire Latin-Français Gaffiot.

*A bite to eat. Then across the river to Arlington Cemetery and the Tomb of the Unknown Soldier. Regan turned solemn, and later, at the grave of John F. Kennedy, seemed to grow distant and little sad. She stared at the "eternal flame" for a time; then mutely reached for Chris's hand. "Mom, why do people have to die?"<sup>421</sup>*

La question de Regan soulève un problème religieux. La mort, dans la Bible, vient de la chute de Satan mais, cela, Chris n'y croit pas, c'est pourquoi elle ne répond pas. Lorsque l'enfant insiste en demandant « Pourquoi Dieu le permet-il ? » «*Why does God let them?*» la réaction de Chris laisse voir une impression intérieure différente de la réponse qu'elle donne à sa fille :

Pendant un instant Chris dévisagea sa fille. Elle était intriguée. Troublée. Etant athée, elle s'était refusée à enseigner la religion à Regan. Elle pensait que ce n'était pas honnête.

*For a moment, Chris stared. She was puzzled. Disturbed. An atheist, she had never taught Regan religion. She thought it dishonest<sup>422</sup>.*

La question de sa fille l'oblige à mentir sur ses convictions et à donner une explication proche du merveilleux, elle n'évoque ni son athéisme, ni la religion :

Eh bien vois-tu c'est parce qu'au bout d'un certain temps Dieu se languit de nous, Rags. Il veut que nous revenions auprès de lui.

*Well, after a while God gets lonesome for us, Rags. He wants us back<sup>423</sup>.*

Cette réponse ne satisfait pas la fillette car elle la laisse dans l'ignorance, d'où ses questions au Capitaine Howdy par l'intermédiaire du oui-ja. Le rôle de l'enfant dans le surnaturel est à la fois païen et sacré.

Regan garda le silence. Elle se renferma dans son mutisme pendant le chemin du retour et persista dans cette humeur tout le reste de la journée et tout le lundi.

---

<sup>421</sup> William Peter BLATTY, *L'Exorciste*, op.cit., p. 49.

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> *Ibid.*

*Regan folded herself into silence. She stays quiet during the drive home, and her mood persisted all the rest of the day and through Monday*<sup>424</sup>.

Regan est donc laissée à ses préoccupations existentielles, mais à la fin du film, tandis qu'elle est débarrassée du démon – de ses interrogations, de ses doutes (?) – elle est prise d'un élan de sympathie et de reconnaissance à la vision du col du Père Dyer et elle l'embrasse. On peut aussi se demander si à la fin de l'exorcisme, c'est le démon ou l'enfant qui arrache la médaille sainte du cou du Père Karras. Le démon a intérêt à l'arracher pour entrer en lui, mais Regan aussi, pour posséder la connaissance qui lui manque.

Des histoires s'imbriquent à la façon d'un tissu, comme si du microcosme au macrocosme tout avait un lien : on part de l'histoire de cette fillette qui cherche à comprendre le monde, à celle de cette mère dont les convictions sont plus qu'ébranlées, en passant par celle des prêtres exorcistes et de la religion chrétienne, pour aboutir à celle de l'Amérique et plus largement à l'humanité – à cause notamment de la présence des lecteurs et des spectateurs qui ont permis que cette œuvre, ironie du sort (sic) devienne une œuvre culte.

Le lien de l'enfant avec le fantastique s'ancre dans un passé lointain, ancestral, qui lui est caché par sa mère, la privant ainsi de ses racines. Par conséquent, on peut attribuer à ce manque les scènes de lévitations. La fillette est dans un état flottant, entre la réalité et le surnaturel qui lui a été voilé, à demi dévoilé. Contrairement à elle, l'adolescente Carrie<sup>425</sup>, personnage principal du roman de Stephen King, élevée entièrement dans la religion par sa mère souffre des positions élevées ( sur la scène du bal, élue reine de la soirée, elle reçoit, comble de l'humiliation, un seau de sang) et cherche à vivre comme tout le monde dans la réalité ; lorsque, à cinq ans, elle faisait pleuvoir des pierres, le surnaturel s'exerçait aussi dans la verticalité mais de haut en bas. Les deux personnages ont des points communs notamment les menstruations : pour Regan, elles arrivent précocement, pour Carrie, très tardivement. La

---

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> KING, Stephen, *Carrie*, J'ai lu, *op.cit.*.

première n'est pas prête à passer dans le monde réaliste et adulte, la seconde en est empêchée : dans les deux cas, la mère est un élément perturbateur du bon déroulement de leur évolution. Regan et Carrie ont les mêmes pouvoirs télékinésiques qu'elles exercent, avant tout, en réponse à la pression de leurs mères, puis sur la mère elle-même. Cette hostilité devient une agression physique, des meubles ferment les issues, des objets les atteignent et les blessent. On s'aperçoit par l'analyse rapide de ces deux cas que l'éducation religieuse dans le contexte fantastique a de l'importance dans l'émergence du surnaturel, qu'elle soit inculquée de façon extrême ou qu'elle soit inexistante.

Dans ses dédoublements multiples, Regan trouve un moyen enfantin d'entrer en contact avec le Père Karras. Ce personnage à la fois père, prêtre et psychiatre, est invité à lire sur le ventre de la fillette l'inscription : « help me ». A ce moment-là, le spectateur est en droit de croire qu'elle a échappé au démon et pourtant, cela fait partie d'un nouveau dédoublement, car ces mots ne sont pas écrits avec l'aide d'un crayon, ils sont scarifiés sur sa chair. Regan a donc réellement des pouvoirs surnaturels propres, parallèlement à ceux du démon. Le trucage fantastique provient ici du fait qu'il détourne le spectateur de l'aspect surnaturel pour privilégier l'aspect émotionnel. Cette inscription est déchirante. L'état de maigreur et de souffrance, visibles, plongent le spectateur dans une horreur bien pire que la présence de tous les démons réunis. L'impact est le même que la célèbre photographie de cette petite fille courant nue, brûlée par le napalm, au Vietnam<sup>426</sup>.

Contrairement à cette vision, celle de Pazuzu, érigé et hurlant dans un contre-jour brumeux, sur le lit de Regan, à un aspect artificiel qui prête à sourire. Le choix du réalisateur est clair, les effets de réel sont davantage épouvantables que les effets surnaturels. C'est ici que le romancier et le metteur en scène se dissocient, le premier est explicitement croyant, le second plus que sceptique. Ils se rejoignent pourtant dans un autre domaine, celui de la

---

<sup>426</sup> Il s'agit de la photographie de Kim Phuc, prise le 8 juin 1972, dans le village de Trang Bang, au sud-Vietnam, par Nic Ut de l'agence AP.

volonté d'inspirer le dégoût. Les scènes de vomissement, par exemple, se présentent sur le plan visuel et verbal, car, outre les jets de substance verte, ce sont des obscénités qui jaillissent de la bouche de Regan. En fait, il semble que lorsque le démon est à court d'argument verbal ou qu'il cherche à éluder certaines questions, il utilise des arguments physiques. Ce type de séquence joue sur l'effet de surprise et sur l'excès<sup>427</sup>.

Lorsque Regan apparaît dans ces scènes, interprétée non par Linda Blair mais par une actrice adulte, elle est totalement dissociée de l'enfant, aidée par le maquillage et le changement tonal de la voix. Le corps de Regan est maltraité par le démon, par Karras et par les médecins. C'est la vision de ce corps malmené qui provoque l'horreur. L'une des séquences les plus horribles reste celle où la fillette, allongée sur une table d'opération, subit un examen médical qui consiste à injecter un produit dans la trachée. C'est l'effet de réel qui provoque à la fois la répulsion et la peur, bien plus que les brutalités du démon. Le spectateur est donc invité à divers registres de sentiments vis à vis de l'enfant : la peine, la peur, le dégoût et la moquerie. Mais l'excès, la monstration n'aboutissent pas toujours à ces sentiments. Dans *Shining*, l'enfant est au contraire représenté comme un héros.

## ***SHINING***

Danny possède le « don », avant son installation à l'hôtel Overlook ; il ne s'adapte pas à une situation, il entre en contact avec un espace qui possède le même don que lui, l'« overlook », un regard extralucide. A ce titre, il est « par définition, un découvreur » comme le souligne Borges<sup>428</sup>. Contrairement à Miles et Flora, Danny échappe à la possession par le lieu. C'est son père qui est possédé comme le lui explique Wendy, sa mère : « Ce n'était pas ton papa qui a essayé de me faire mal (...) il est possédé par l'hôtel<sup>429</sup>. » ( « It was

---

<sup>427</sup> La réutilisation de scènes « excessives » sert aux parodies, notamment dans *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* et récemment dans *Scary Movie Scary Movie*, USA, 2000 réalisé par Keenen Ivory Wayans.

<sup>428</sup> J.L. BORGES, Préface au *Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1987, p. 9.

<sup>429</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.* p. 474. *The Shining*, p. 347.



not your daddy trying to hurt me. The hotel has gotten into him »). Danny est donc un personnage fort, son âme est imperméable au mal. Deux explications s'envisagent, se dévisagent, s'entrechoquent : l'une, surnaturelle ; l'autre, psychique ; les deux, cristallisées par le personnage de Tony. La cause surnaturelle développe l'idée de l'ange gardien, Tony serait le protecteur de l'enfant que son second prénom permet de diviser ainsi : « Daniel » pour le corps physique, « Anthony », pour l'âme. La cause psychique est différente dans l'œuvre romanesque et dans l'œuvre filmique. Pour Stephen King, Tony serait Danny plus âgé, une transposition du grand frère<sup>430</sup> ; pour Stanley Kubrick, Tony est la matérialisation de la schizophrénie de Danny, son double. Dans tous ces cas, Tony protège mais inquiète. Danny n'a pas toujours conscience de la présence de Tony. Au chapitre XXIV, Danny est coincé dans un tunnel glacé et il a l'impression de ne pas être seul. La description lovecraftienne rappelle les images qui surgissent souvent de la plume de Stephen King :

A l'autre bout du tunnel, Danny entendit un bruissement furtif de feuilles mortes, quelqu'un s'approchait en rampant. D'un moment à l'autre, une main froide allait se refermer autour de sa cheville (...)<sup>431</sup>

*At the far end of the concrete ring, Danny heard the stealthy crackle of dead leaves as something came for him on its hand and knees. At any moment he would feel its cold hand close over his hankle (...).*

Peur réelle ou élaboration imaginaire à partir d'un bruit réel, celui d'un bloc de glace qui glisse le long d'un mur, ce procédé est propre à l'écriture de Stephen King. Dans sa préface au recueil de nouvelles *Night Shift*, il s'adresse au lecteur comme dans une manière d'autobiographie : « Let's talk, you and I. Let's talk about fear. (...) My name is Stephen King. I am a grown man with a wife and three children.(...) My job is writing, and it's a job I

---

<sup>430</sup> Thème récurrent chez Stephen King. Cf notamment « Sometime They Come Back » [Cavalier, 1974] (Cours, Jimmy, cours) in *Night Shift*, New York, New American Library, 1979, p. 143.

<sup>431</sup> Stephen KING, *Shining*, op.cit. p. 373. *The Shining*, p. 269.

like very much<sup>432</sup>.» Cette approche permet à Stephen King de mettre son lecteur en confiance, dans l'intimité de la réalité de l'écrivain. Puis, quelques lignes plus loin, il livre ses peurs :

At night, when I go to bed, I still am at pains to be sure that my legs are under the blankets after the lights go out. I'm not a child anymore but... I don't like to sleep with one leg sticking out. Because if a cold hand ever reached out from under the bed and grasped my ankle, I might scream<sup>433</sup>.

Il ne s'agit pas de prendre cette confiance de l'auteur pour une vérité, mais, dans le contexte d'une préface, pour une accroche au lecteur, un jeu qui brouille les pistes, une illustration des mécanismes littéraires pour susciter la peur. L'auteur se place au centre de son fantastique, il n'est « plus un enfant, mais... » et, dans ce « mais » il laisse une place à l'enfant. Danny subit donc ce traitement : la même impression que « quelque chose » est « là » et qu'elle va le saisir à la cheville (image du point faible) de sa main froide (image de la mort). Cette chose rampante qui sort du sol recherche une aide sinon une compagnie dans *Shining*<sup>434</sup>. Danny donne une identité à cette « chose » qui n'est autre qu'un fantôme.

...le poursuivant dans le noir, cherchant, le sourire aux lèvres, un compagnon pour l'éternité<sup>435</sup>.

... grining, looking for a one final playmate in its endless playground.  
Forever.

Ce compagnon de jeu indésirable s'exprime :

(Aide-moi, oh viens à mon secours! Si tu ne peux pas me sauver, tu pourras au moins jouer avec moi... et nous resterons à jamais ensemble. A jamais)<sup>436</sup>.

(Save me O please save me if you can't save me at least come play with me... Forever. And Forever. And Forever.)

---

<sup>432</sup> Stephen KING, *Night Shift*, op.cit., p. XI.

<sup>433</sup> *Ibid.*

<sup>434</sup> C'est exactement ce que cherchent les fantômes auprès de l'enfant dans le film de Night Shyamalan dans *Le Sixième Sens*.

<sup>435</sup> Stephen KING, *Shining*, op.cit. p. 373. *The Shining*, p. 269.

<sup>436</sup> Stephen KING, *Shining*, op.cit. p. 375. *The Shining*, p. 270.

Lorsque la « chose » parle, elle n'en est pas moins effrayante. La proposition est plaintive et séductrice mais Danny, répond par l'intermédiaire de Tony sans s'en apercevoir : « Non », chuchota Danny d'une voix rauque<sup>437</sup> ». (« No », Danny whispered huskily. »). En effet, la voix de Tony est toujours présentée comme rauque. Il s'opère dans la préface et dans cet extrait un mouvement inversé. King adulte fait parler la voix de l'enfant en lui tandis que Danny fait parler la voix de l'adulte. L'une et l'autre sont les porte-parole du fantastique de l'auteur.

Ce qui donne à Danny la force de faire parler l'adulte en lui, c'est le recours à l'image d'un homme mythique pour l'époque : Patrick MacGoohan<sup>438</sup>. L'enfant s'identifie à cet acteur qui est surtout présent à l'esprit pour avoir incarné un agent secret qui sort de la norme des héros conventionnels puisque dans la série *Le Prisonnier*, il représente l'anti-James Bond. L'histoire, en effet, est celle d'un agent secret britannique qui donne sa démission ; sûrs, qu'il détient des informations, les services secrets le font prisonnier dans un village hôtel de luxe. Danny a donc des points communs avec ce personnage, le n°6, dans la série. Tous deux ont un secret, tous deux sont prisonniers dans un hôtel, l'un bloqué par la mer, l'autre par la neige, et tous deux doivent dire « non » aux pressions exercées pour entrer dans l'autre camp : les traîtres.

Il se raccrocha de toutes ses forces à la réalité. Il fallait réfléchir, trouver une solution, faire comme l'agent secret. Il ne fallait pas perdre son sang-froid. Est-ce que Patrick MacGoohan pleurait, est-ce qu'il faisait pipi dans sa culotte comme un bébé<sup>439</sup>?

---

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> Patrick MacGoohan (1928) incarne John Drake, le héros de la série *Destination Danger*. Créateur de la série, *Le Prisonnier*, 1967.

<sup>439</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.* p. 374. *The Shining*, p. 270.

*He grasped at the strings of reality and held them tightly. He had to get out of here. Concentrate on that. Be cool. Be like the Secret Agent Man<sup>440</sup>. Would Patrick MacGoohan be crying and peeing in his pants like a little baby?*

Cette référence, que King donne à Danny, est ancrée dans une réalité relative. L'enfant prête à un acteur les vertus d'un héros, confond personnage réel et personnage de fiction, ce glissement d'un univers à un autre que permet justement le fantastique.

Tant le roman que dans le film, la place de Danny se trouve à la jonction de ces deux mondes. Kubrick insiste davantage sur des visions qui ne proviendraient pas de l'imagination de Danny ; il gomme ainsi les jeux réflexifs entre King et Danny. La scène traitée ci-dessus n'existe pas dans le film, ce sont deux petites filles qui, dans l'hôtel, invitent Danny à jouer avec elles « à jamais ». La mort, l'éternité apparaissent dans les deux cas comme une façon de figer les fantômes dans un corps d'enfant. C'est la même problématique qui est soulevée par Anne Rice avec le personnage de Claudia dans *Entretien avec un vampire*<sup>441</sup>. Cette enfant vampire, devient une femme avec un corps d'enfant. L'apparence du fantôme, du vampire, du démon dans *L'Exorciste* ou de l'extraterrestre dans *Le Village des damnés*, nous invite à considérer l'enfant comme une illusion d'optique ; sous ce corps d'enfant se cache comme le dit la Gouvernante de Miles et Flora « an old, very old » personnage. Chaque enfant du corpus est susceptible, comme Danny, de basculer du très jeune au très vieux, à une sagesse de l'expérience, pourrait-on croire. Or ce que souligne ce bond temporel c'est que la vieillesse des enfants ne correspond pas à une sagesse mais à une cristallisation de toutes les perversions. Cela s'explique. Les pulsions de l'enfant sont primaires, sans l'accès par l'initiation à un stade adulte, ces pulsions restent à cet état primaire.

Danny échappe, grâce au don, aux dangers du surnaturel. Un équilibre existe dans le récit, non entre le bien et le mal, puisque entrer lire dans les pensées est une violation, une transgression, mais entre deux forces surnaturelles. Certes les adjuvants de Danny, sa mère et

---

<sup>440</sup> Le titre exact est *Secret Agent, Danger Man* (1960)

<sup>441</sup> Anne RICE, *Entretien avec un vampire*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1978

Halloran, lui donnent l'impulsion et surtout la permission d'utiliser son pouvoir, mais leur aide s'arrête là. Le plus ambigu en ce qui concerne Danny est évidemment sa relation avec son père. Le roman, par les pensées de Wendy, insiste sur la primauté affective que l'enfant porte à Jack. A la fin de l'extrait commenté plus haut, Danny trouve une autre ressource dans une identification avec son père :

Est-ce que son papa s'affolait ? Il était sûr que non et cette pensée le rassura<sup>442</sup>.

*Would his daddy? That calmed him somewhat.*

Danny se trouve dans l'hôtel, dans l'esprit de ses parents et communique par la pensée avec Tony et Halloran. Il investit ces espaces en transgressant les lois de la moralité, de l'obéissance, en prenant connaissance des pensées de son père, en entrant dans la chambre interdite par son père. L'enfant peut se permettre ces transgressions parce qu'il ne connaît pas les limites de sa place. En cela, il est ambigu. Il agit de façon scandaleuse dans la mesure où il utilise le surnaturel, il se fraye un passage dans les interdits mais, comme il est un enfant, le lecteur ou le spectateur trouve cela naturel.

L'enfant, au cœur du fantastique, est un personnage dont on ne connaît toujours que les actions, non les sentiments. Les auteurs ne recherchent pas l'apitoiement mais au contraire la froideur. L'enfant fantastique, sans être calculateur, subit le surnaturel mais le provoque aussi. La différence entre le personnage adulte et le personnage enfant dans le fantastique, c'est que l'enfant est capable de réagir sans que les sentiments de doute ou les scrupules interfèrent. Les deux raisonnent, se raisonnent, mais quand l'adulte prend une décision elle se retourne contre lui. L'enfant, quand il prend une décision, est épargné, mais il n'a pas toujours ce choix. Il est au cœur des conflits auxquels les adultes le soumettent mais aussi au cœur de ses propres

---

<sup>442</sup> Stephen KING, *Shining, op.cit.*, p. 375. *The Shining, op.cit.*, p. 270

conflits intérieurs ; la conjonction des deux aboutit à un télescopage dont le surnaturel n'est qu'un masque, qu'une façon de sublimer ou de déplacer une réalité. L'enfant fantastique vit dans un espace de plus en plus restreint, son activité ludique est perturbée par le surnaturel qui contamine son espace. Chaque récit propose un enfant en proie à un conflit ; il n'est pas à sa place ou mal à sa place dans le fantastique, c'est à dire entre ces deux mondes ; il est marginalisé par le monde qui l'entoure et cherche à revenir au centre par le surnaturel. Tout ne passe donc pas par le principe de plaisir. L'approche métapsychologique des récits va nous permettre de définir d'une part, les conflits et leurs symptômes (peur, angoisse, effroi) et d'autre part, la spécificité du personnage de l'enfant dans le fantastique.

# **LES REPRESENTATIONS METAPSYCHOLOGIQUES**

Ce qui me gêne dans les meilleurs travaux psychanalytiques que j'ai pu lire ces derniers temps ce n'est pas tant qu'ils se réfèrent à Freud presque à chaque paragraphe dans une lecture toujours plus attentive aux mots de sa langue, une lecture initiée par Lacan, prolongée par Laplanche, Granoff, quelques autres. Non, ce qui me gêne, c'est l'aveu implicite qu'un psychanalyste ne pourrait penser qu'à partir de ce qui a déjà été pensé (par Freud)<sup>443</sup>.

Le champ de la psychanalyse des textes a été couvert par Charles Mauron<sup>444</sup>, Jean Bellemin-Noël<sup>445</sup>, Max Milner<sup>446</sup>, Anne Clancier<sup>447</sup>, et, celle concernant le cinéma par Murielle Gagnebin<sup>448</sup>. Chacune des méthodes utilisées par ces critiques présente, au premier abord, des objectifs qui semblent diverger tant qu'il est impossible de les fondre. Mauron découvre, à travers divers recoupements complexes des métaphores obsédantes, le mythe personnel de l'auteur. Jean Bellemin-Noël met en place une « textanalyse » qui lit le texte de façon oblique mais qui revient à positionner l'auteur au même plan que le narrateur ou le personnage. A sa suite, Anne Clancier opte pour un « contre-texte », une « critique transférentielle ». Pour Max Milner, la psychanalyse introduit dans la réflexion sur le regard humain, une dimension à laquelle les anciens avaient recours. On peut constater que ces différentes approches rendent compte du retentissement affectif des œuvres sur leur récepteur. Murielle Gagnebin cherche à établir un modèle épistémologique en s'appuyant sur les quatre causes énoncées par Aristote<sup>449</sup> et en les mettant au service de la métapsychologie ; elle considère l'oeuvre cinématographique comme « sujet vivant à part entière » et l'artiste comme « stratège de l'inconscient », pour en finir avec toute « subjectivité naïve ». On ne peut qu'adhérer à cette

---

<sup>443</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 71.

<sup>444</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.

<sup>445</sup> Jean BELLEMIN-NOEL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

<sup>446</sup> Max MILNER, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991.

<sup>447</sup> Anne CLANCIER, « De la psychanalyse au contre-texte », in *Le Coq héron*, n°126, octobre 1992.

<sup>448</sup> Murielle GAGNEBIN, *Du Divan à l'écran*, Paris, PUF, Le fil rouge, 1999.

<sup>449</sup> Les quatre causes d'Aristote : matérielle, formelle, efficiente et finale.



volonté d'objectivité, mais on peut se demander si elle réellement possible. Plus modestement, il semble que cela dépende du choix que l'on opère dans l'œuvre. Un fragment n'est pas le tout, et pourtant, ce fragment contient en lui-même un univers propre, dissociable du reste de l'œuvre. André Green part du constat suivant : « Le double de l'auteur et le double du lecteur – ces fantômes qui ne se montrent jamais – communiquent par l'écriture<sup>450</sup>. », soulignant ainsi l'incapacité même pour un critique d'échapper à une sélection inconsciente. En ce qui me concerne, par exemple, le détail qui fait problème, qui paraît incohérent ou qui heurte ma lecture du texte ou de l'image, sera l'objet premier de mon étude, parce qu'il me donne l'impression d'être le nœud qui me permettra de donner un sens différent à l'œuvre. Ce comportement, sans doute névrotique, je le revendique comme une faculté liée à la recherche, à l'« en-quête » de sens ; ce détail obsédant devient la clé d'une énigme qui aura échappé à d'autres et qui une fois, déconstruit et reconstruit, permet d'atteindre une vérité, non sans un certain effet jubilatoire. La représentation de l'enfant dans le fantastique a été un de ces détails, cela m'a permis de constater que l'avènement du cinéma, la création du courant psychanalytique, et l'arrivée de l'enfant sur la scène fantastique coïncident historiquement, et que cela n'est pas fortuit. En effet, l'enfant n'existe pas dans la fiction en qualité d'enfant réel mais fantasmé, il n'est donc représenté qu'au titre d'une étape du développement créatif dans son ensemble.

Dans la mesure où la littérature comme le cinéma présentent des récits elliptiques ponctués par des scènes principales, que l'on peut comparer au rêve, auxquelles s'adjoignent des scènes de transitions qui viennent combler les manques, associées au travail du rêve, on peut considérer qu'ils sont porteurs d'une partie inconsciente ; leur contenu est à la fois manifeste et latent. L'analyse de ces deux contenus, déjà réalisée par Freud, n'est pas un tâtonnement aveugle mais se fonde sur des données fictionnelles que sont les images,

---

<sup>450</sup> André GREEN, *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

littéraires ou filmiques, les dialogues, les rêves, les incohérences, les détails et les répétitions. L'analyse métapsychologique que nous allons définir semble la voix la plus pertinente.

Lorsque Freud évoquait l'idée de la nature mythique de la pulsion, il indiquait par là que les pulsions appartenaient pour lui à la métapsychologie, le prendre au mot reviendrait à considérer la métapsychologie comme une sorcière<sup>451</sup>.

Cette façon de présenter une théorie n'est pas sans provoquer la surprise : la métapsychologie, une sorcière ! Pourquoi Paul Denis a-t-il recours à cette comparaison inattendue ? Partant de la pratique associative de la psychanalyse, il apporte par ce simple mot à la fois une image et une pulsion<sup>452</sup>. L'image permet un retour à l'enfance, la pulsion porte en elle la valeur d'un rejet. La sorcière est une image négative, comment ne pas désirer la chasser et comment chasser une image qui a marqué l'esprit ? On peut essayer de la supprimer (pulsion agressive, d'emprise), de l'oublier (refoulement), de la nier (déli) ou encore de la sublimer (dans l'écriture, dans l'analyse) afin, par conséquent, de savoir qui est la sorcière. La métapsychologie<sup>453</sup> est un néologisme créé par Freud. Comme tous les termes introduits par le suffixe « méta », il indique ce qui se situe « après », ce qui dépasse, bref ce qui est « au-delà ». Freud a inventé ce mot en cherchant à créer une analogie et en même temps une opposition avec la métaphysique. Il s'agit donc d'une « tentative scientifique pour redresser les constructions « métaphysiques » ; celles-ci, comme les croyances superstitieuses, (...) projettent dans les forces extérieures ce qui est en réalité le propre de l'inconscient<sup>454</sup>. » N'est-ce pas l'objet même des récits fantastiques qui est en jeu dans ces deux conceptions du monde ? Ces « constructions » sont-elles réelles ou mentales ou interdépendantes comme Freud le suggère ?

---

<sup>451</sup> Paul DENIS, « Emprise et perversion », *Revue française de psychanalyse*, Spécial Congrès « De l'Emprise à la perversion », 1992, Paris, PUF, p. 1414.

<sup>452</sup> Il ne faut pas négliger le fait que l'on parle couramment de « littérature psychanalytique ».

<sup>453</sup> La métapsychologie désigne la psychologie que Freud a fondée, « considérée dans sa dimension la plus théorique. La métapsychologie élabore un ensemble de modèles conceptuels tels la fiction d'un appareil psychique divisé en instances, la théorie des pulsions, le processus du refoulement » LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., p. 238.

<sup>454</sup> LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Puf, 1967, p. 239.

Peut-être aussi y a-t-il en moi une secrète inclination pour le merveilleux, inclination qui m'incite à accueillir avec faveur la production de phénomènes occultes<sup>455</sup>.

Cette inclination pour le merveilleux n'est pas sans rapport avec le fait que l'élaboration de cet ensemble théorique prend sa source dans l'enfant : « Le concept d'enfant dans l'adulte est à l'origine des formulations métapsychologiques freudiennes<sup>456</sup>. ».Voici donc notre sorcière qui cherche à convertir la métaphysique en métapsychologie, qui cherche à bouleverser les idées reçues :

Une grande partie de la conception mythologique du monde qui s'étend jusqu'aux religions les plus modernes n'est rien d'autre que psychologie projetée dans le monde extérieur. La connaissance obscure (perception endopsychique) des facteurs psychiques<sup>457</sup>.

Freud, pour établir cet ensemble théorique, part à la fois de son expérience clinique et de la métaphysique. Il fait appel à la mythologie antique (Œdipe), à la religion judaïque<sup>458</sup> (Moïse), aux superstitions (l'interprétation des rêves, la symbolisation) et aux récits fantastiques (d'Hoffmann, *Le Marchand de sable*, de Jensen, *La Gradiva*). C'est donc aussi dans les croyances et dans la fiction qu'il cherche les ressorts de la psychologie humaine et qu'il trouve l'Enfant.

Freud oppose « instincts » et « pulsions ». Il utilise parfois le terme « instinct » dans son acception classique : « instinct des animaux », « connaissances instinctives de dangers<sup>459</sup> » ainsi que dans les « schèmes phylogénétiques héréditaires<sup>460</sup> » tels les fantasmes originaires

---

<sup>455</sup> Christian MOREAU, *Freud et l'occultisme*, Toulouse, Privat, 1976, p. 21, citation recueillie dans S. FREUD, « Rêve et occultisme », in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>456</sup> Cléopâtre ATHANASSIOU et Thierry BOKANOWSKI, « Préface de L'Enfant dans l'adulte », *Revue française de psychanalyse*, n°3, Tome LVIII, juillet septembre 1994, Paris, Puf, p. 639.

<sup>457</sup> *Ibid.*

<sup>458</sup> D. BAKAN, *Freud et la tradition mystique juive*, Paris, Payot, 1964.

<sup>459</sup> S. FREUD, *Inhibition, symptômes et angoisse*, Paris, Puf, 1965. [Hemmung, Symptom und Angst, 1926, G.W., XIV, 201.]

<sup>460</sup> S. FREUD, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile : l'homme aux loups », in *Cinq psychanalyses*, Paris, Puf, 1954. [Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, 1918, G.W., XII, 156.]

(vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction), en somme les fantasmes archaïques qui font partie des mythes collectifs de l'homme<sup>461</sup>. La pulsion conduit

(...) à un éclatement de la notion classique d'instinct, ceci dans deux directions opposées. D'une part, le concept de « pulsion partielle » (...) d'autre part, [il] fait entrer l'ensemble des manifestations pulsionnelles sous une seule grande opposition fondamentale d'ailleurs empruntée à la tradition mythique : opposition de la Faim et de l'Amour, puis de l'Amour et de la Discorde<sup>462</sup>.

Les pulsions partielles (orales, anales, génitales) qui tendent à assouvir un besoin, un désir (l'objet) et à atténuer une tension (le but) se placeraient du côté des instincts individuels, englobées dans les « grandes pulsions » humaines. La faim, la soif se transmutent en Faim (intellectuelle, artistique, symbolique), la sexualité en amour partagé, universel (pulsion de vie) ou sadique, agressif (pulsion de mort) marquant ainsi l'ambivalence des sentiments humains, dans un mouvement d'union-désunion, de liaison-déliaison des pulsions. Ces processus inhérents à l'homme se vérifient en littérature dans ce que l'on appelle l'élément perturbateur représentant du personnage opposant. Enfin, la pulsion est dynamique, elle joue sur deux temps : l'excitation qui crée une tension et la mise en œuvre de la suppression de cette tension : « c'est dans l'objet ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but<sup>463</sup> ». Cette distinction a son importance dans notre étude car dans les récits fantastiques il conviendra de déterminer si l'action d'un personnage est issue d'un instinct ou générée par une pulsion.

La métapsychologie s'inscrit dans une démarche scientifique définie ainsi par Freud :

---

<sup>461</sup> Du point de vue terminologique, le terme « pulsion » a été introduit dans les traductions françaises comme un équivalent de l'allemand *Trieb* et pour éviter les implications des termes d'usage plus anciens comme instinct et tendance. (...) Le terme pulsion, s'il ne fait pas partie de la langue comme *Trieb* en allemand, a néanmoins le mérite de mettre en évidence le sens de *poussée*.

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> *Ibid.*

Je propose qu'on parle de représentation ( *Darstellung*) métapsychologique, lorsque l'on parvient à décrire un processus psychique dans ses relations *dynamiques, topiques et économiques*<sup>464</sup>.

Nous prendrons ainsi en considération ces trois points de vue dans l'analyse de nos œuvres ce qui fait leur unité dans un premier temps, notamment la représentation de l'angoisse dans laquelle se trouve la solitude, la présence du double, les symptômes physiques de ce sentiment, entre autre, puis, dans un second temps ce qui fait la spécificité de chacune. Enfin, en prenant appui sur la théorie des causes métapsychologiques de Murielle Gagnebin qui considère l'ontologie de l'œuvre – et non plus d'un personnage – faisant de « l'artiste le stratège de l'inconscient », nous tenterons de dégager une analyse.

Quelle base adopter pour commencer notre analyse métapsychologique ? Qui faut-il installer sur le divan ? L'enfant, l'adulte, le narrateur ? Soit l'on considère que chaque personnage est une entité distincte dotée d'un appareil psychique élaboré par leurs créateurs, soit au contraire on estime que les trois personnages représentent chacun une ou plusieurs topiques (enfant = inconscient, adulte = préconscient, narrateur = conscient) ou instances (enfant = ça, adulte = moi, narrateur = surmoi).

Quelle que soit la démarche, elle sera critiquable par les limites qu'elle impose. On s'est gaussé de l'analyse psychanalytique effectuée sur le personnage de la gouvernante du *Tour d'écrou* de James : en effet, est-il possible de concevoir l'idée qu'un personnage soit souffrant réellement sans une certaine absurdité ? Il peut paraître inquiétant que cette gouvernante fictive serve de cas clinique dans une revue médicale et que des propos tels que ceux-ci soient pris au sérieux : «(...) that temporal epilepsy could be responsible for the

---

<sup>464</sup> LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.*, p. 239. citation tirée de S. FREUD, « Das Unbewusste » (L'inconscient), in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952, p.s 91-161.

governess's experiences<sup>465</sup>». Certes, la fiction peut venir en aide à la psychologie en mettant en scène certains phénomènes notables ; il est concevable que la lecture d'une œuvre de fiction puisse aider à comprendre un état névrotique ou psychotique, mais sans outrepasser certaines limites. De même, l'éclairage de la fiction par une analyse psychologique apporte souvent un point de vue original. Freud, en travaillant sur le roman *Gradiva* de Jensen, propose de vérifier sa méthode d'analyse. Son objectif n'est pas de soigner le personnage ou l'auteur mais de démonter des mécanismes liés à l'inconscient en considérant le texte comme un rêve, un matériau susceptible de rendre compte d'une symbolisation. Le roman de Jensen mettait en évidence le phénomène du déplacement et du délire de façon trop probante pour qu'elle ait pu échapper à Freud. Ce travail dans le souterrain du texte permet une compréhension des motivations et des actions inconscientes des individus. S'agit-il d'un délire ou d'une véritable méthode ? Quel est son véritable objectif : mieux connaître le personnage<sup>466</sup>, mieux comprendre le texte ou mieux se comprendre soi (le lecteur) face à l'autre (le personnage ou l'auteur) dans une démarche transférentielle<sup>467</sup> pour aboutir à une « critique transférentielle »<sup>468</sup> ? L'intention de l'auteur est-elle de mieux faire se représenter (comme pour les paraboles) ou bien est-ce une conséquence de son observation qui lui échappe ? La surenchère due à l'adverbe « mieux » pourrait devenir plus simplement « autrement ». Les théories qui analysent la fiction sont spéculatives et pourtant les théoriciens partent avec la bonne intention de trouver une vérité scientifique qui serait juste et unique. Or la vérité n'est-elle pas l'ensemble, ouvert, des théories possibles ? C'est pourquoi mon intention n'est pas de trouver une vérité mais de puiser dans cet ensemble de théories les plus adéquates à appliquer à un problème précis, dans les limites de ma connaissance. Il ne faudra pas perdre de vue, en outre, que les cinéastes, parce qu'ils adaptent des œuvres

---

<sup>465</sup> «Neurology in the Turn of the Screw», *British Medical Journal*, 894 :4 [décembre 22, 1973 : 717-21].

<sup>466</sup> Comme la méthode psychocritique de Charles Mauron.

<sup>467</sup> Comme le préconise Jean BELLEMIN-NOEL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF « écriture », 1979.

<sup>468</sup> Sous la plume d'Anne CLANCIER, « Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian ? », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Boris Vian*, 1976, Paris UGE, coll. « 10/18 », 1977.

romanesques, ont eux-mêmes recours à une analyse préalable du texte et que, par conséquent, leur création se divise en deux catégories : la reproduction pure et simple et l'ajout ou le retrait de certaines séquences, de détails, de personnages dans une perspective économique, analytique, symbolique ou créatrice.

C'est dans cette attitude d'ouverture que je tenterai de répondre notamment à la première question posée dans cette introduction : quel élément de base utiliser ou qui installer sur le divan ?

### **ANALYSE DES SOUFFRANTS : LE CAS ROSEMARY**

On pourrait partir des personnages qui souffrent ou qui semblent présenter une souffrance, mais dans ce cas, il faudrait les analyser tous : des personnages principaux aux personnages secondaires, chacun est susceptible de présenter une souffrance. Si l'on prend comme exemple *Rosemary's Baby*, qu'il s'agisse du roman ou du film, certes, le personnage sur lequel les auteurs insistent c'est Rosemary. Mais, le personnage de Terry que Rosemary rencontre dans les sous-sols du Bramford a le temps de lui révéler qu'elle était, sans parents (à part un frère) à la rue, droguée, bref en perdition quand elle a été adoptée par le couple Castevet qui lui a fait cadeau d'un pendentif « porte-bonheur ». Quelques pages et séquences plus tard, Rosemary identifie le corps de la jeune femme tombée du septième étage. Suicide ou assassinat, toujours est-il qu'elle était devenue un poids pour le couple : « Je t'avais bien dit qu'on ne pouvait pas lui faire confiance ! » crie Minnie Castevet derrière la cloison de la chambre de Rosemary et Guy.

Que dire de la sœur de Rosemary, Margaret, qui l'appelle d'Omaha, parce qu'elle a un mauvais pressentiment <sup>469</sup>? Un autre personnage en souffrance – qui n'intervient que le temps

---

<sup>469</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, Paris, Robert Laffont, J'ai lu n° 342, 1968. *Rosemary's Baby*, New York, Penguin Book, 1997, [première édition 1967].

d'une conversation téléphonique avec Rosemary – est Donald Baumgart. Il est devenu aveugle, quelques jours après avoir décroché un rôle dans une pièce de théâtre, pour lequel Guy postulait aussi. C'est donc Guy qui prend sa place. Tous les personnages de la secte qui adulent Adrian Marcato et Satan auraient sans doute bien besoin de s'allonger sur le divan aussi. Enfin, Guy a un tel besoin de reconnaissance comblé par les compliments de Minnie et Roman Castevet que Rosemary analyse :

Elle comprit quelle place Minnie et Roman avaient prise dans la vie de Guy. Ce n'était pas étonnant : sa mère était un moulin à parole beaucoup plus préoccupée d'elle-même que du reste, et aucun de ses pères n'avait jamais été très paternel avec lui<sup>470</sup>.

*She saw that Minnie and Roman had become deeply important to him. It wasn't surprising; his mother was a busy self-involved chatterer and none his fathers had been truly fatherly<sup>471</sup>.*

On reconnaît assez rapidement l'état dépressif de Terry, anxieux de Margaret, hystérique de Donald Baumgart, mégalomane de la secte et narcissique de Guy. Les travers de ces personnages sont tout à fait perceptibles : la maniaquerie de Minnie quand elle fait la vaisselle, les considérations négatives de Laura-Louise sur les menstruations féminines, la mythomanie de Roman qui prétend connaître toutes les villes du monde et enfin, la fixation de tous ces personnages au stade magique de l'enfance.

Ce que l'on constate dans ce survol, c'est que ces personnages reçoivent tous l'écoute de Rosemary. Celle que l'on croirait la plus atteinte est celle qui est à l'écoute des autres. Sa timidité et son manque d'assurance excessifs semblent en être la cause, mais ce mutisme, ce repli sur soi, est plus complexe. Polanski ajoute une séquence où Rosemary se rend chez son ami Hutch, le décor de son salon-bureau est assez frappant et leurs attitudes aussi. Il est assis dans un fauteuil en bois et Rosemary sur le divan comme lors d'une séance d'analyse. Le gros

---

<sup>470</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., p. 141.

<sup>471</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., p. 138.



plan sur son profil gauche désigne, par métonymie, que le lieu de l'action se situe dans la tête de Rosemary qui exprime à Hutch la partie visible des frustrations qu'elle ressent. Son profil droit reste invisible à son interlocuteur et au spectateur, partie liée à ses frustrations refoulées. De plus, est-ce un hasard si Ira Levin a écrit « Elle lut un livre qui s'appelait Summerhill et relatait une expérience d'éducation libre apparemment très concluante<sup>472</sup>. » ? Le livre cité a été écrit par un psychanalyste anglais, A.S. Neill<sup>473</sup>, qui propose des idées tout à fait révolutionnaires quant à l'éducation des enfants, notamment en leur laissant le libre choix de leurs activités. Pour lui le plus grand ennemi de la liberté est la peur. La pression que les parents et la société font subir à l'enfant est fondée sur la crainte<sup>474</sup> or, dans l'école de Neill<sup>475</sup>, qui existe encore, les conflits y sont débattus en collectivité et les sanctions sont votées démocratiquement. Les leçons particulières de Neill tenaient lieu de séances de psychanalyse et son livre en relate les réussites. Cette mise en pratique, au quotidien, des théories psychanalytiques a contribué à faire évoluer les mentalités dans le domaine de l'éducation<sup>476</sup>. Ira Levin fait de Rosemary un porte-parole de la psychanalyse par l'entremise du « bouche à oreille » puisqu'il précise : « elle en discuta avec Elise et Joan (...) <sup>477</sup> ». Rosemary a envie d'évoluer, de se débarrasser des idées reçues sur l'éducation. Elle cherche le soutien des autres femmes de sa génération. Cependant, la psychanalyse sait bien que l'on ne se débarrasse pas aussi facilement de son passé, que l'inconscient fait resurgir certains mécanismes développés dans l'enfance, à certains moments clés de la vie, et, l'attente d'un bébé fait partie de ces moments.

---

<sup>472</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 141

<sup>473</sup> Alexander Sutherland NEILL, *Libres enfants de Summerhill*, Paris, François Maspero, 1979. Préface de M. Mannoni.

<sup>474</sup> La thèse d'une « pédagogie noire » est développée par Alice MILLER : « Je désigne par la notion de « pédagogie noire » une attitude qui prétend enseigner à l'enfant la morale, la correction et la sincérité, et croit pouvoir s'autoriser à le faire en recourant à des moyens tels que les châtiments corporels, le mensonge, la tromperie etc. » in *L'Enfant sous terreur*, Paris, Aubier, 1986, p.25 en note.

<sup>475</sup> Fondée en 1924 près de Leiston.

<sup>476</sup> Il est notable que son ouvrage paraisse chez France Loisirs en 1983.

<sup>477</sup> *Ibid.*

## *La mère des enfants fantastiques*

La façon dont Rosemary analyse les signes autour d'elle fait partie des mécanismes qu'Ira Levin entend mettre à jour. Dans le roman, le lecteur a accès aux pensées de Rosemary par l'intermédiaire du narrateur ; dans le film, la voix-off, moyen d'accéder aux pensées des personnages, n'est pas utilisée ; le spectateur n'a accès qu'aux réactions immédiates :

Une bonne partie du film est vu par les yeux de Rosemary. Pour tenter d'atteindre à cette immédiateté de la subjectivité, je filmai fréquemment de longues scènes compliquées avec des focales très courtes (...). Dans l'idéal, il faudrait que l'objectif soit à la même distance du sujet que de l'œil de l'observateur qu'il est censé remplacer<sup>478</sup>.

et parfois, il est invité à vivre les réactions de Rosemary par lui-même. Par exemple, lorsque Rosemary cherche à reconstituer l'anagramme de Steven Marcato et, qu'au final, elle trouve Roman Castevet, le spectateur vit la même surprise que le personnage, sans le recours aux mots ni même à la réaction visuelle du personnage ; la musique seule illustre les sentiments ; parfois, certes, Rosemary formule ses pensées tout haut, mais les conséquences sont différentes car cela accentue leur caractère paranoïaque.

En même temps, un aspect de *Rosemary's Baby* me tracassait : le livre était un thriller admirablement bien construit (...) pourtant, étant agnostique, je ne croyais pas plus à Satan comme incarnation du mal qu'en l'existence d'un dieu personnifié ; tout cela entrainait en conflit avec ma vision rationnelle du monde. Pour la crédibilité, je décidai donc de préserver une équivoque : la possibilité que les expériences surnaturelles de Rosemary soient un pur produit de son imagination<sup>479</sup>.

Polanski opère ici un déplacement du « mythos » au « pathos » pour le confort de sa conception du monde. Rosemary, avec laquelle il voudrait que sa caméra fasse corps<sup>480</sup>,

---

<sup>478</sup> C'est ce qu'explique Roman Polanski dans son autobiographie, *Roman, op.cit.* pp.365-366.

<sup>479</sup> R. POLANSKI, *Roman, op.cit.*, p. 355.

<sup>480</sup> Roman Polanski a utilisé sur le tournage du film un harnais pour la caméra. La caméra fait aussi corps avec le caméraman.

devient à ses yeux le sujet de sa propre analyse du rationnel. La fusion entre Mia Farrow et Roman Polanski est telle que l'actrice et le metteur en scène, sans se consulter, évoquent la même idée<sup>481</sup>, à savoir « le bébé de Rosemary est devenu notre bébé », autrement dit le résultat d'un acte de création rationnel. Pourtant Rosemary devient un mythe celui de la femme, émancipée mais névrosée, qui cherche à se défaire du joug familial, de la pression religieuse et sociale qui réduisent la liberté des femmes.

Le présent de Rosemary est composé de son mariage avec Guy, comédien et agnostique et de son emménagement dans un appartement du Bramford<sup>482</sup> qui « appartient à la paroisse du quartier ». Ce bâtiment a connu un nombre impressionnant d'accidents suspects et même particulièrement atroces. Le passé familial de Rosemary se résume ainsi dans le roman :

Elle était la benjamine d'une famille de six enfants dont les aînés s'étaient mariés très jeunes et installés non loin de leurs parents. Elle avait laissé à Omaha un père méfiant et hostile à ses projets, une mère qui avec elle, ne desserrait plus les dents, et quatre frères et sœurs qui lui faisaient la tête. (Seul le second, Brian, qui avait des penchants pour l'alcoolisme, lui avait dit : « Vas-y Rosy, fais ce que tu as envie de faire », et il lui avait glissé dans la main une pochette en matière plastique contenant quatre-vingt-cinq dollars.) Une fois à New York, Rosemary avait eu mauvaise conscience ; elle se reprochait son égoïsme, et Hutch avait du lui remonter le moral avec quelques tasses de thé bien fort et quelques phrases bien senties sur les devoirs des parents et des enfants et la nécessité de ne pas se sacrifier. Elle osa lui poser des questions qui n'étaient pas abordables dans son collège catholique. Il l'envoya suivre des cours du soir de philosophie à l'Université de New York <sup>483</sup>.

---

<sup>481</sup> Dans le making off du Dvd, réalisé par Hatami, regroupant diverss entretiens.

<sup>482</sup> Une petite parenthèse pour montrer un nouveau lien entre le roman et le film. Hutch après avoir décrit au jeune couple les dangers que représente le Bramford leur conseille « Allez louer quelque chose au Dakota ou à l'Osborne, si vous tenez absolument à être logés dans un palace du XIXe siècle<sup>482</sup>. » Ira Levin situe ainsi l'esprit architectural de l'immeuble mais tient au fait que le Bramford reste un lieu fictif, or les producteurs du film ont précisément choisi le Dakota comme lieu de l'action.

<sup>483</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 20-21. *RB.*, *op.cit.*, p. 24.

*She was the youngest of six children, the other five of whom had married early and made homes close to their parents; behind her in Omaha she left an angry, suspicious father, a silent mother, and four resenting brothers and sisters. (Only the next-to-the-oldest, Brian, who had a drink problem, had said " Go on, Rosie, do what you want to do "; and slipped her a plastic handbag with eighty-five dollars in it.) In New York, Rosemary felt guilty and selfish, and Hutch bucked her up with strong tea and talks about parents and children and one's duty to oneself. She asked him questions that had been unspeakable in Catholic High; he sent her to a night course in philosophy at NYU.*

Il est assez significatif de voir comment Ira Levin s'y prend pour modeler son personnage, chaque détail a son importance et pourtant, le passé de Rosemary se veut vraiment banal. Si l'objectif de Levin est de faire de son personnage la mère du diable, il est assez étonnant que le diable choisisse, pour naître, une femme aussi commune et aussi éloignée, en apparence, de ses adeptes. A moins que, derrière ce portrait, ne se cache une âme assez noire pour l'accepter ou qui se considère comme telle. Le sentiment de culpabilité de Rosy est renforcé par l'attitude de sa famille, hostile à son départ, qui la punit en la reniant ; pourtant, son départ est l'affirmation du refus de la toute-puissance de ses parents sur elle. En même temps qu'elle quitte ses parents, elle se défait de la religion catholique, et de Dieu, pour se consacrer à Guy et à sa carrière. Deux détails du chapitre précédent s'éclairent différemment à présent : pour obtenir l'appartement au Bramford, le couple doit résilier le bail qu'il avait signé pour un autre logement. Rosemary incite Guy à mentir :

Tu pourrais leur raconter que je suis malade et que je dois rentrer à l'hôpital  
(...) <sup>484</sup>.

*You could tell them I'm sick and have to go into the hospital (...)*

Guy invente un autre mensonge. Pendant qu'il téléphone,

Rosemary vida son verre (...) en gardant sa main gauche sous la table, tous les doigts croisés<sup>485</sup>.

---

<sup>484</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 17. *RB.*, *op.cit.*, p. 20.

*Rosemary sipped her drink, keeping her left hand all-finger-crossed under the table.*

Croiser les doigts<sup>486</sup>, pour conjurer le sort, ne fait pas partie du rituel des catholiques pratiquants même s'il est la réduction du signe de croix ; le mensonge, défini en psychanalyse comme une altération de la réalité, est chez l'enfant très fréquent et presque vital. Mentir, est une façon pour l'enfant d'expérimenter que son monde interne, son imaginaire, ne sont pas transparents et visibles par les autres et notamment par sa mère. Le mensonge de Rosemary, sous son aspect utilitaire, cherche à voiler autre chose<sup>487</sup> qui a à voir avec un excès pulsionnel. Le mensonge de Rosemary n'est-il pas révélateur de ce qu'elle serait capable de donner pour obtenir satisfaction ? Le sacrifice de sa santé pour combler son élan pulsionnel, ne ressemble-t-il pas aux excès du transport amoureux ? Ce mensonge peut-il se traduire par : « je donnerai tout, même ma vie par amour » de cet appartement qui prend la place de l'objet ? Cet appartement représenterait-il l'objet maternel perdu, muet ? De plus, Rosemary corrompt Guy en le poussant à mentir. Elle l'entraîne, comme son double, dans son désir<sup>488</sup>; en acceptant d'être corrompu, Guy devient petit à petit le double « noir » de Rosemary. Certes, ce mensonge et ce signe superstitieux ne portent préjudice à personne, mais l'auteur semble malgré tout vouloir placer le couple sous le signe de la faute ; l'accession à cet appartement est entachée<sup>489</sup>.

Rosemary est ainsi confrontée à des émotions contradictoires : « je mens mais je serais malade, c'est le prix à payer ». Cette autopunition inconsciente correspond à un conflit entre

---

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> Dans le film, tandis qu'ils sont dans l'ascenseur, Guy remarque qu'il lui manque l'annulaire et le majeur de la main droite de M.Cortez, ce qui donne pour résultat de faire le signe des cornes de satan. Guy l'imité pour se moquer de lui.

<sup>487</sup> Tout comme le mensonge de Guy qui s'appuie sur des raisons professionnelles : il raconte pour se désister du bail, qu'un de ses confrères acteur se trouve immobilisé au Vietnam, et qu'on lui propose de le remplacer. Cette affabulation devient réalité plus loin dans le récit, quand Guy remplace son collègue devenu aveugle. Le mensonge de Rosemary aura aussi des répercussions sur le reste du récit.

<sup>488</sup> Cela rappelle encore la *Genèse*<sup>488</sup>.

<sup>489</sup> Cela prouve que, dans le roman, l'un et l'autre seraient capables de mentir davantage pour obtenir satisfaction ; dans le film, Rosemary ne ment pas à ce moment là, mais plus tard ; elle tombe dans le piège de la mythomanie.

deux instances : le Ça et le Surmoi ( son éducation et son désir de s'en détacher) qui trouve un écho dans l'image de satan, le diviseur. Rosemary se sent l'âme si noire qu'elle se sait damnée d'où la construction de son état paranoïde. M. Mannoni écrit dans la préface de *Libres enfants de Summerhill* : « Neill amène le sujet à émerger d'un mensonge dans lequel il s'était perdu. ». Le retour du refoulé intervient à un moment clé de la vie de Rosemary : celui où elle-même va devenir mère, où elle construit une famille. C'est par cet enfant, que l'on a mis en elle de force, que l'on sort d'elle de force, que le traumatisme réapparaît.

Rosemary établit une analogie entre deux complots, celui de ses parents génétiques (colère et suspicion du père, mutisme de la mère, ligue des frères et sœurs) et celui des parents symboliques que représentent Roman et Minnie. Dans le film, Hutch le souligne lorsqu'il rend visite à Rosemary face à Roman Castevet :

Vous semblez vous occuper de Rosemary mieux que ne le feraient ses parents<sup>490</sup>.

*You and your wife seem to be taking better care of Rosemary than her own parents would*<sup>491</sup>.

Un indice de ce traumatisme – que seul le roman met en avant – survient le lundi 4 octobre, par le biais d'un appel téléphonique de sa sœur Margaret, avec laquelle elle est brouillée :

Son coup de téléphone avait quelque chose d'inquiétant ; de bizarre et d'inquiétant. -Tout le monde va bien ? demanda Rosemary. *Quelqu'un est mort*, pensait-elle. *Qui ? Maman ? Papa ? Brian ?*<sup>492</sup>

*To be called by her like this was strange ; strange and frightening. « Is every one all right? Rosemary asked. Someone's dead, she thought. Who? Ma? Pa? Brian?*

---

<sup>490</sup> Son ami Hutch dit au début du roman « qu'il eût toujours refusé de jouer le rôle de père de famille » Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 20. "He declined to be the full-time father-substitute." *RB.*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>491</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 164. *RB.*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>492</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 103. *RB.*, *op.cit.*, p. 102.

L'accès direct à la pensée de Rosemary fait bien partie d'un jeu, avec l'auteur, pour représenter les associations de Rosemary. De nombreux italiques figurant les pensées de Rosemary ponctuent le roman. La peur que la mort ait touché ses parents et son frère fait bien partie d'un désir refoulé. L'intégrité du Moi peut-elle s'accomplir sans la mort symbolique des parents ? Mais pourquoi Brian ? Pourquoi le seul qui l'ait encouragée à partir, fait-il partie de ce désir refoulé et pas les autres frères et sœurs ? Rosemary en s'éloignant du milieu familial réalise-t-elle le désir de son frère qui lui ne peut s'en détacher que par l'alcool, c'est-à-dire par une autre dépendance ? Un autre frère intervient dans le récit. Celui de Terry. Elle était orpheline, son frère était sa seule famille. Cela ressemble étrangement à la sensation de tristesse qui a envahi Rosemary lors de son départ du cocon (ou carcan) familial. Lorsqu'elle discute avec un ami lors de la réception qu'elle a donnée, il est fait référence à l'auteur le plus connu pour ses orphelins :

-C'est la raison pour laquelle j'avais envie de cet appartement, dit-elle ; pour regarder la neige derrière mes fenêtres à côté d'un bon feu de cheminée.

Hugh la regarda et dit :

-Je parie que vous lisez toujours Dickens.

-Evidemment, dit-elle. Personne ne cesse jamais de lire Dickens<sup>493</sup>.

*- This is why I wanted this apartment, she said; to sit here and watch the snow, with the fire going. Hugh looked at her and said – I'll bet you still read Dickens. – Of course I do, she said. Nobody stops reading Dickens.*

Le sentiment d'abandon, la recherche du réconfort dans la chaleur d'un foyer quand l'extérieur est froid, appelle quelques remarques.

Faut-il voir dans le scénario de Polanski une raison d'avoir supprimé ces détails implicites sur le statut fantasmé d'orpheline de Rosemary ? Polanski dans son autobiographie raconte comment ses parents ont été tués dans le ghetto de Cracovie, lors de la seconde

---

<sup>493</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., p. 205. RB., op.cit., p. 201

guerre, mondiale alors qu'il était enfant. Il raconte aussi l'impression que lui a laissée la construction du mur de ce ghetto

Brutalement je compris – on était en train de nous emmurer. Le cœur serré, je n'arrivai pas à contenir mes sanglots. (...) Des maçons vinrent aussi murer de briques l'entrée principale et les fenêtres d'une des faces de notre immeuble<sup>494</sup>.

Or, durant son premier rêve après le suicide de Terry, Ira Levin écrit :

A cause de Rosemary, on avait dû faire murer toutes les fenêtres<sup>495</sup>(...).

*Thanks to Rosemary it had been necessary to brick up all the windows (...).*

et, dans le film, Polanski montre, en effet, des hommes sur un échafaudage en train de murer les fenêtres de l'église, représentation du refuge, par excellence. Ira Levin et Roman Polanski se retrouvent dans une image singulière et pourtant universelle. Murer une fenêtre, c'est empêcher l'accession du regard (la conscience) à l'extérieur, c'est aussi empêcher la lumière (la vérité) d'accéder à l'intérieur. Murer sa conscience permet de (se) cacher une vérité terrifiante. Polanski, en gommant toute cette partie, ne permet pas au spectateur d'accéder au secret traumatisme de Rosemary.

Le troisième jour, elle pensa à lui. Il était vaniteux, égocentrique, superficiel et menteur. Il l'avait épousée uniquement pour avoir un bon public, et non pour partager sa vie avec elle. (...) Le quatrième jour (...) Evidemment, il était vaniteux et égocentrique ; c'était un acteur, non ? (...) et il pouvait bien mentir de temps en temps ; n'était-ce pas justement cela qui lui avait plu en lui, et qui lui plaisait encore ? – cette liberté, cette nonchalance, si différente de l'univers renfermé dans lequel elle avait grandi<sup>496</sup>?

---

<sup>494</sup> R. POLANSKI, Roman, *op.cit.* p. 32.

<sup>495</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 59. "RB.", *op.cit.*, p. 59.

<sup>496</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, pp. 130-132.



*On the third day she thought about him. He was vain, self-centered, shallow, and deceitful. He had married just to have an audience, not a mate. (...) On the fourth day (...) Sure he was vain and self-centered. And yes he might lie now and then; wasn't that exactly what had attracted her and still did? – that freedom and nonchalance so different from her own boxed-in propriety?* <sup>497</sup>

Le débat intérieur, auquel l'auteur livre son personnage, permet de définir les raisons qui ont rapproché Rosemary et Guy et de démonter le mécanisme amoureux qui consiste à muier les défauts de l'objet aimé en qualités, de lui trouver des excuses. Ce comportement paradoxal – que l'on trouve chez les enfants sujets à maltraitance : épargner les parents, nier le traumatisme – surgit alors que Rosemary a décidé de passer quelques jours sans Guy dans une cabane « près de Brewster » pour faire le point de ses relations avec lui. L'objet de la dispute est résumé ainsi par la jeune femme :

Qu'est-ce qu'il avait donc fait de si terrible ? Il s'était saoulé et lui avait fait l'amour sans lui demander sa permission. Et alors, fallait-il en faire toute une histoire ?<sup>498</sup>

*What had he done that was so terrible? He had gotten drunk and had grabbed her without saying may I. Well that was an earth-shaking offence, now wasn't it?*

Guy a violé sa femme – le terme « grab » est atténué dans la traduction. Il l'a « prise de force » en serait une traduction plus appropriée – elle excuse son geste par l'abus de la boisson, pire, elle se sent coupable de le lui reprocher<sup>499</sup>. Ce viol, que Guy fait subir à Rosemary alors qu'il est ivre, déclenche un besoin de fuite chez Rosemary. Cette séparation, ravive-t-elle, en elle, le souvenir du même traumatisme qui avait déclenché son départ de chez ses parents ? S'agit-il d'un effet miroir entre deux traumatismes identiques ?

Plusieurs faits sont troublants : le frère de Rosemary a « un penchant pour l'alcoolisme » ; il lui avait donné une somme d'argent « en cadeau » d'encouragement pour

---

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> La loi n'envisageait pas alors pas le viol dans un couple marital.

son départ, cette somme d'argent était enveloppée dans un sac en plastique ; deux ans plus tard, il apparaît dans l'anxiété de Rosemary quand elle est au téléphone avec Margaret : «*Quelqu'un est mort, (...) Qui ? Maman ? Papa ? Brian ?* ». Si la mort des parents est pressentie par Rosemary, cela peut s'expliquer par l'ambivalence de ses sentiments, c'est-à-dire le couple amour-haine.

Elle avait laissé à Omaha un père méfiant et hostile à ses projets, une mère qui avec elle, ne desserrait plus les dents, et quatre frères et sœurs qui lui faisaient la tête.

Les termes de notre citation de départ sur la passé de Rosemary permettent de constater que la traduction présente quelques défaillances. Les termes qualifiants son père de « angry and suspicious » sont traduits par « méfiant et hostile à ses projets ». La traductrice<sup>500</sup> a opéré une interprétation en déplaçant « la colère » et « les soupçons » que le père porte à Rosemary sur « ses projets », c'est-à-dire sur ses actes. Cela induit une relation de cause à effet entre la colère du père et le départ de sa fille. Or la phrase dans sa version originale ne le fait pas sentir de façon aussi explicite, au contraire, elle laisse envisager le caractère permanent et peut-être fantasmé, du comportement de ses parents :

*Behind her in Omaha she left an angry, suspicious father, a silent mother, and four resenting brothers and sisters.*

On peut lire cette phrase de cette façon : « elle laisse derrière elle l'image d'un père coléreux et paranoïaque, d'une mère muette et de quatre frères et sœurs rancuniers ». Elle est la benjamine, cette position de dernière est jalouée par le reste de la fratrie en général. Le mutisme de la mère ne peut s'expliquer uniquement par le soudain départ de sa fille, il induit plutôt un moyen de pression habituel ou une défense face à la violence des sentiments d'un mari. Ou encore, le mutisme d'une mère vient du refus de « dire » un secret. La mise entre parenthèse, typographique, de la relation particulière que Brian entretient avec Rosemary peut

---

<sup>500</sup> Elisabeth JANVIER a traduit le texte en 1968 pour Robert Laffont.

expliquer de façon implicite les liens qu'Ira Levin cherche à tisser entre ses personnages. De cette famille apparemment sans histoire ressort un trouble qui est causé par Rosemary. Si l'auteur tient à préciser que Brian place les quatre-vingt cinq dollars dans un sac en plastique, c'est que ce détail a une importance. D'un côté, le geste semble partir d'un bon sentiment et d'un autre côté, le sac en plastique semble rendre le geste trivial.

Le texte original dit : « [he] had slipped her a plastic handbag with eighty-five dollars in it. » la traduction interprète encore « *il lui avait glissé dans la main un sac en plastique...* » et le « dans la main » ne laisse aucune place au sous-entendu rendu par l'auteur. Le verbe « to slip », comme le verbe « glisser », induisent, en français, l'idée de discrétion, de quelque chose qui ne doit pas apparaître au regard des autres. Et qu'il soit finalement « glissé » dans sa main ou en elle, ce sac en plastique contenant des billets de banque<sup>501</sup> semble bien symboliser le phallus du frère et la nature incestueuse<sup>502</sup> de leurs relations réelles ou fantasmées ; d'où l'ambivalence des sentiments de Rosemary à son égard, et à l'égard de ses parents : l'anxiété liée au désir de mort et au sentiment de culpabilité si son désir se réalisait.

Le contenu latent de cette image du « sac en plastique glissé » devient manifeste par les parenthèses, le silence de la mère, les soupçons du père et sans doute, le départ de Rosemary. De plus, à la fin du récit du passé de Rosemary, l'allusion aux questions qu'elles posent à Hutch : « Elle osa lui poser des questions qui étaient inabordables [unspeakable] dans son collège catholique » et qui concernent évidemment les rapports amoureux et la sexualité.

En un sens, Rosemary se sent une dette envers son frère, les « quatre-vingt-cinq dollars » qui représentent de façon explicite sa liberté et de façon implicite son

---

<sup>501</sup> Cet argent remis à Rosemary de la part d'un « abuseur » a la valeur du « cadeau » remis à une prostituée. Mais, on peut aussi envisager d'autres possibilités. Ce frère, qui est en marge, remet à sa sœur ce que les Etats-Unis considèrent comme la valeur primordiale après Dieu : l'argent. Dans ce sac en plastique, il est irrévérencieux pour ces deux valeurs. Pourtant, certains considèrent l'argent comme un moyen que le diable a trouvé pour mieux exercer son pouvoir sur les hommes ; un sac en plastique, est une poche, sa valeur symbolique est aussi matricielle, l'argent à l'intérieur représente le diable, celui qui s'insinuera dans le ventre de Rosemary. Ces possibilités ne s'annulent pas les unes les autres, elles se complètent.

<sup>502</sup> Mais protégée par le plastique. Rosemary parle plus loin dans le roman de son dégoût pour les préservatifs : « les trucs en caoutchouc lui répugnaient » Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 87. « rubber gadgets were repulsive. » *RB.*, *op.cit.*, p. 87.

emprisonnement dans le secret<sup>503</sup>. Cet argent scelle un pacte avec le frère auquel se substitue Guy auquel se substitue diable. La mise en abyme de ces trois figures masculines se révèle dans un des rêves de Rosemary.

Le rêve que fait Rosemary pendant qu'elle est violée par Guy fait partie d'un mécanisme qui joue sur l'alternance et la simultanéité. Sa description permet de placer sur le même plan ce qui se passe à l'extérieur du rêve et ce qui se passe dans le rêve. Le rêve de Rosemary découle des événements extérieurs. Cette technique narrative permet au lecteur de dissocier les deux et d'interpréter le rêve en fonction des objectifs du narrateur. Le premier objectif du narrateur est de persuader le lecteur que Rosemary se trouve dans cette phase du sommeil qui introduit les bruits extérieurs dans le rêve. Cette pénétration du réel fait perdre au rêve sa coloration absurde pour devenir inquiétante.

Dans le film de Polanski, cette séquence débute, comme dans le roman, par l'étourdissement de Rosemary : elle avait beaucoup bu mais elle avait aussi mangé la mousse au chocolat qu'avait apportée Minnie pendant le repas. L'effet conjoint de l'alcool et d'un sédatif serait susceptible de provoquer ce résultat, et c'est cette suspicion qu'entendent faire planer les auteurs. Afin de mieux faire sentir cette impression au spectateur, Polanski ajoute une transition : une fois allongée, Rosemary est sur un matelas en pleine mer et le roulis des vagues simule les conséquences de l'alcool dans son psychisme. Le travail du rêve commence à partir de ce moment. La séquence présentée par Polanski se décompose ainsi :

|   |
|---|
| <p>Rosemary se voit sur un matelas en pleine mer<br/>Rosemary allongée sur son lit parle avec Guy qui se tient assis sur le bord du lit de son désir de bébé.<br/>Elle tient un cocktail à la main sur un yacht rempli de personnalités de la haute société. Le panoramique suit des mouvements de vague et simule l'état d'ivresse du regard de Rosemary.<br/>Insert sur le clapotis de l'eau, fondu enchaîné sur une carte de navigation, panoramique vertical sur le visage de John Kennedy qui effectue un tour sur lui-même et devient Roman Castevet.<br/>De nouveau dans la chambre, Rosemary demande à Guy pourquoi il la déshabille. Guy lui retire son pantalon, le mouvement commence dans la chambre et par un cut se <u>poursuit entre deux chaloupes sur le pont du bateau</u>. Elle se voit nue. Elle est soudain en bikini<sup>504</sup>. Un panoramique montre de nombreuses femmes en bikini et en arrière plan John Kennedy.</p> |
|---|

---

<sup>503</sup> Ce qui est le propre des films d'horreur : montrer alternativement la victime et l'agresseur dans deux espaces différents jusqu'au rapprochement des deux personnages en un seul espace.

Hutch attend sur le quai. Kennedy chuchote à l'oreille de Rosemary que seuls les catholiques peuvent monter à bord. Rosemary en est triste.

Dans la chambre, Guy retire l'alliance de Rosemary.

Elle se sent soulevée, elle passe à l'horizontal devant le papier peint jaune, continue à monter et se trouve sous la voûte de la chapelle Sixtine.

D'un même mouvement la chapelle donne sur la porte du placard.

Hutch l'avertit sur le quai du danger d'un typhon qui a fait de nombreux morts.

Insert sur un raz de marée.

Rosemary est sur le pont, nue. Au gouvernail, le liftier du Bramford en habit de marin de la Navy, lui demande, avec un regard mauvais de descendre.

Elle descend, elle marche dans un couloir obscur la lumière semble provenir d'un bâtiment en flamme, en arrière plan. Elle se dirige vers un lit sur lequel elle s'allonge.

Un public nu en contre-jour s'avance vers elle en psalmodiant.

Roman Castevet dessine des signes cabalistiques sur le corps de Rosemary à l'aide d'un pinceau et de la peinture rouge.

Minnie rassure Guy sur le sommeil de Rosemary.

Jackie Kennedy s'inquiète de la santé de Rosemary qui accepte de se faire attacher les chevilles par des hommes en blouse blanche, pour éviter des convulsions, et remonte sur le pont du bateau.

Guy s'allonge sur Rosemary, son visage se couvre de poil, ses mains deviennent des pattes griffues. Rosemary ouvre les yeux et croise le regard de Guy qui s'est changé en regard de loup. Elle crie d'effroi, ce n'est pas un rêve ; son visage est recouvert, dans un claquement de drap, par un tissu noir et soyeux.

Le Pape avance par elle. Elle lui fait part de sa morsure par un aspic et lui demande « Suis-je pardonnée mon Père ? ». Il répond : « Absolument » en avançant sa main vers sa bouche et donnant à voir en gros plan sur son annulaire une boule identique à celle du pendentif de Rosemary, léguée par Minnie, après la mort de Terry, et contenant du tannis.

Fondu enchaîné au noir.

Ces plans comportent trois lieux : la chambre de Rosemary et Guy, le bateau qui représente le lieu du rêve, et le passage par la porte du placard à l'appartement des voisins. De même, on s'aperçoit que le rêve est divisé en deux parties distinctes : la première partie joue sur l'alternance bateau/chambre, la seconde partie se déroule dans l'appartement des voisins et il n'est fait allusion au bateau qu'un bref moment. Des recherches sur les cycles du sommeil ont révélé une chronologie qui pourrait de permettre de situer dans quelle phase du cycle se situe les différentes parties du rêve de Rosemary. Voici les différentes phases d'un cycle :

Endormissement (5 à 10 mn) : engourdissement et détente.

Sommeil lent très léger ( 10 mn) : sensation de flottement mental. Le cœur et la respiration ralentissent

Sommeil lent léger (20 mn) : Vous entendez encore mais vous ne comprenez plus

Sommeil lent profond (30 mn) : Vous êtes coupé du monde extérieur. Le relâchement musculaire est total.

Sommeil très profond (mn) : phase du sommeil le plus intense, réparateur de la fatigue physique

Sommeil paradoxal (10 à 15 mn) : Vous rêvez. Votre cerveau recharge ses batteries et enregistre ce que vous avez appris dans la journée

Latence : Vous vous réveillez ou vous repartez pour un nouveau cycle de sommeil

<sup>504</sup> Pour donner à cet effet sa soudaineté Polanski a utilisé un cut et un plan très courts, à la manière des images subliminales.

Cette séquence dure six minutes et tend à représenter le rêve en temps réel. C'est le montage qui permet de situer les images du rêve dans l'un des cycles : la première partie de la séquence peut correspondre aux trois premières phases du sommeil. La seconde qui commence après le passage par le placard s'accompagnant d'un fondu au noir, correspondrait au sommeil paradoxal. Rosemary se voit marcher et non plus tanguer. Cette distinction permet de séparer les pensées du sommeil léger, qui s'apparentent au rêve éveillé, du rêve proprement-dit, révélateur des désirs et des conflits intérieurs de Rosemary. De même, à l'intérieur du rêve, le fondu au noir provoqué par le bandeau sur ses yeux, indique l'accès à une strate supplémentaire dans le rêve.

### *Analyse du rêve éveillé*

L'intention des auteurs est de garder ici le rythme du tangage afin que persiste la sensation d'ébriété (cocktail) et qu'il soit associé à la sexualité : la gêne de Rosemary pour cette nudité en public rappelle la chute dans la Genèse où Adam et Eve après avoir désobéi « connurent qu'ils étaient nus<sup>505</sup> ». Toutes ces impressions étant véhiculées par le tangage, Rosemary se sent hissée par un ascenseur vers les plafonds de la chapelle Sixtine. Polanski utilise un travelling pour faire découvrir la fresque la plus célèbre de Michel-Ange :

Dieu tendant le doigt vers Adam pour lui donner la divine étincelle de vie<sup>506</sup>.

*God extending his finger to Adam, giving him the divine spark of life.*

Ira Levin a cherché à créer un lien entre le péché originel, la création de l'homme et l'accès à un monde régit par Satan. La connivence entre les deux auteurs est telle que Polanski s'amuse à filer la métaphore en montrant la porte du placard surmontée d'une tête de bélier.

---

<sup>505</sup> Genèse, chapitre 3, verset 7.

<sup>506</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 115. RB., *op.cit.*, p. 113.

Ce rêve éveillé a une valeur initiatique : il mêle une activité politique révolue, puisque Kennedy est mort en 1963, qui coïncide avec la première année de l’emménagement de Rosemary à New York. Sa vie mondaine (ses amis jeunes) de New-yorkaise, de laquelle Hutch est banni (il reste sur le quai) indique un certain statisme. Le bateau est à quai, les personnages ne bougent pas, ils ressemblent à des mannequins de cire. Ils renvoient à un monde où règnent la froideur et la vanité. L’insert sur l’eau qui bouge, la carte maritime secouée des soubresauts de la caméra indique symboliquement un besoin de changement, de transformation pour Rosemary et elle explique à Guy qu’elle est frustrée d’avoir bu et de ne pas être en mesure de faire un bébé. Rosemary a ce désir d’enfant depuis longtemps, Guy ne l’avait pas encore, jusqu’au soir de ce rêve ; le roman nous apprend qu’elle a vingt-quatre ans, qu’elle refusait de prendre la pilule sous prétexte de maux de tête et prétendait que « les trucs en caoutchouc lui répugnaient<sup>507</sup> ». Le refus des moyens de contraception était interprété par Guy comme un attachement inconscient aux valeurs catholiques. Il consultait le calendrier pour éviter les jours dangereux. Or Rosemary trichait avec lui et voulait faire un bébé « par accident ». Quelques semaines avant le rêve, son stratagème avait échoué, ce qui avait provoqué sa colère : « Merde ! et double merde ! s’ils vivaient ensemble sans être mariés, elle aurait déjà été enceinte cinquante fois à l’heure qu’il est !<sup>508</sup> ». On comprend mal le paradoxe : Rosemary voulait « forcer la main » à Guy en faisant un bébé sans son consentement, et elle lui reproche d’avoir eu la même idée. Ce qui est en jeu dans ce viol dépasse le désir d’enfant et ravive la peur du frère.

Quel sens prend le fait que Roman Castevet se substitue à Kennedy comme par un tour de passe-passe ? Kennedy se tourne, scrute l’horizon lève le bras, indique une direction vers la mer puis il est remplacé par Roman qui effectue un demi-tour sur lui-même en montrant la direction opposée, peut-être l’intérieur du bateau. Rosemary a le choix entre trois directions :

---

<sup>507</sup> Ira LEVIN, *Rosemary’s Baby*, *op.cit.*, p. 87 ; « rubber gadgets were repulsive ».

<sup>508</sup> Ira LEVIN, *Rosemary’s Baby*, *op.cit.*, p. 88. « Double damn ! If they were living together and not married she would have been pregnant fifty times by now ! ». *RB.*, *op.cit.*, p. 87.

le quai avec Hutch – qui ne monte pas parce qu’il n’est pas catholique ; la pleine mer par la direction qu’indique Kennedy et par conséquent le catholicisme et, enfin, la direction de Roman Castevet : le satanisme.

Avant que Rosemary ne pénètre par le placard, Hutch la prévient d’un danger : un typhon. Et, pour mêler la parole à l’image Polanski insère le fondu enchaîné d’un raz-de-marée qui submerge l’écran. Dans la mythologie grecque, la Terre mit au monde un dernier rejeton, une créature effrayante, plus terribles que toutes celles qui l’avaient précédée : Typhon.

Un monstre flamboyant surmonté de cent têtes qui se dressa contre tous les dieux. La mort sifflait entre ses mâchoires hideuses et ses yeux jetaient des éclairs aveuglants<sup>509</sup>.

Typhon n’est pas sans rappeler que le Dragon donna son pouvoir à la Bête de l’Apocalypse :

Alors je vis surgir de la mer une Bête ayant sept têtes et dix cornes (...) [elle] ressemblait à une panthère, avec les pattes comme celles d’un ours, et la gueule comme une gueule de lion ; et le Dragon lui transmet sa puissance<sup>510</sup>(...).

Dans la mythologie grecque Typhon cherche à tuer Zeus, le père ; dans l’*Apocalypse*, le dragon cherche à tuer le Fils. La portée de la progression de la Genèse à l’Apocalypse est belle et bien l’annonce allégorique du retour de la Bête.

A nouveau nue, seule à bord, Rosemary se dirige à l’autre bout du pont, vers le marin noir qui tient le gouvernail. Ils sont en pleine mer et celle-ci est agitée. « Vous feriez mieux de descendre, mademoiselle » lui dit-il. Et, elle obéit comme si elle n’avait pas d’autre choix, réduite à l’état de « demoiselle ». Descendre où, sinon au plus profond d’elle-même, pour perdre ce statut réducteur ?

---

<sup>509</sup> Edith HAMILTON, *La Mythologie*, Verviers, 1978 [1940], Nouvelles éditions Marabout, p. 73.

<sup>510</sup> Jean, *Apocalypse*, chapitre 13 versets 1 et 2. (Bible de Jérusalem).



Si l'on considère cette scène d'un point de vue métaphorique, on peut comprendre que Rosemary court un danger collectif ; Hutch avait essayé de dissuader le couple de prendre un appartement au Bramford à cause de sa mauvaise réputation, de la sorcellerie qu'il s'y pratiquait et des nombreux meurtres qui s'y étaient perpétrés. Le bateau est censé le représenter symboliquement. Rosemary est embarquée dans le même bateau que ses occupants ; le sauvetage d'une poignée de personnes se matérialise sous les traits débonnaires et séducteurs de Kennedy, puis de Roman Castevet. Ce déplacement d'un personnage, célèbre mais mort, au personnage de son voisin qui a « envoûté » Guy est censé donner un choc, comme si Satan avait pris l'apparence d'un ange de lumière (Kennedy). Un autre déplacement par le roman (absent dans le film) spécifie que les personnes du bateau deviennent la famille de Rosemary. On passe ainsi du danger collectif au danger individuel. La figure paternelle prend les traits de Kennedy et Castevet, elle inspire à la fois la confiance et la crainte, elle souligne la duplicité des apparences. Cette arche de Noé à l'envers – qui favorise les nantis – laisse augurer, dans l'esprit d'Ira Levin, que Rosemary sera l'égérie d'une nouvelle race sur Terre : la mère du fils de Satan.

La suite du rêve fait partie de l'initiation proprement dite. Elle correspond à la phase du sommeil paradoxal pendant laquelle le cerveau enregistre les événements de la journée, effectue des tris, des condensations, des déplacements etc. que l'on nomme le travail du rêve.

### *Analyse du rêve : contenu manifeste et contenu latent*

Chaque plan est composé d'un triple sens : l'inconscient de Rosemary interprète ce qui se passe autour d'elle pour masquer la réalité ; les pensées de Rosemary sont induites par ce qui se passe autour d'elle comme sous l'effet du LSD où la réalité et l'imaginaire se mêlent donnant une impression de netteté, de lucidité exacerbée de la conscience ; ou bien encore le

rêve de Rosemary révèle-t-il à la fois le contenu manifeste et le contenu latent de ses fantasmes. Dans le premier cas, il s'agit de développer l'idée d'une protection, d'une défense et c'est l'effet que semble rechercher le romancier ; dans le second cas, le réalisateur donne à son héroïne des hallucinations<sup>511</sup>. La troisième possibilité permet d'entrer dans l'univers inconscient du rêve représenté. L'alternance entre « ce que voit Rosemary » et l'image de « Rosemary qui voit » permet de rendre cette séquence ambiguë car soit « Rosemary voit Rosemary », et donc tout se passe comme dans un rêve à l'intérieur de sa conscience ; soit « les autres voient Rosemary » de l'extérieur. Or, ce qui domine c'est davantage l'impression de l'intrusion des autres dans sa conscience et cela est marqué par la suite du rêve.

Les deux portes qui marquent la division des deux appartements, le sien et celui de ses voisins représentent un mystère depuis la première visite de l'appartement ; la précédente locataire, Mrs Gardenia, avait condamné cette porte en y plaçant un meuble imposant. Cette porte, indice fantastique par excellence, indique le passage du monde merveilleux (pastel, propre) de son foyer, au monde occulte (marron, noir, sale) de ses voisins. Ceci correspond au contenu manifeste du rêve qui induit le contenu latent : le passage du monde utérin, représenté par le bleu et les anges de la fresque, au monde humain, représenté par le vinyle vichy. Pendant ce périple, elle entend la voix de Guy dire « Doucement » et une autre voix « Vous la tenez trop haut<sup>512</sup> ». Ces mots suggèrent les paroles prononcées au moment d'une naissance. Tout est fait pour suggérer que Rosemary ne rêve pas ces voix. Polanski ne montre pas les visages de ces personnes qui la transporte, comme si les voix suffisaient à la

---

<sup>511</sup> Polanski raconte sa première expérience de cette drogue dans son autobiographie : « -Regarde un peu cette voix, dis-je. Tu peux la voir toi aussi ? » La nuit fut une succession alternée d'horreur et de déprime mais j'eus aussi des instants d'une extraordinaire lucidité. Mon cerveau était un ordinateur ultra-perfectionné capable de tous les tours de force intellectuels. Je le voyais presque fonctionner. ». Les différentes métamorphoses que subit la femme qui se trouvait avec lui sont assez éloquentes : « A ma grande horreur, ses yeux et sa bouche devinrent trois croix gammées qui tournaient rapidement sur elles-mêmes. Je pris mentalement note de toutes ces choses. Mon cerveau avait la clarté du cristal. Et suffisamment de lucidité pour sentir que ces hallucinations étaient le fruit d'une espèce de faux contact cérébral. » Roman POLANSKI, *Roman*, *op.cit.*, p. 325.

<sup>512</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 115. « Easy » et « You've got her too high. » *op.cit.*, p. 113.

transporter. Cela est proche des sensations que peut ressentir un bébé quand il est porté dans les bras.

La première étape de la vie de Rosemary, ce passage, correspond en outre à la double lecture que propose le titre de l'œuvre : « Rosemary's Baby » et « Rosemary is Baby » ; l'élimination du verbe « être » étant courante en anglais.

La seconde étape, est celle de la petite enfance : dans le film, quand elle passe devant un bâtiment en flamme, son regard semble avoir repris sa verticalité, elle est debout, traverse une pièce. L'effet de l'utilisation du travelling de la caméra subjective donne l'impression qu'elle survole. Enfin, elle s'allonge sur un lit recouvert d'une couverture matelassée du mauvais goût qui caractérise ses voisins. Un flot de personnes nues, dont Guy fait partie, filmées en contre-jour donnent ainsi l'effet de silhouettes noires qui s'avancent vers elle en psalmodiant. Cela rappelle au spectateur que, derrière la cloison de leur chambre, Rosemary et Guy entendaient ce genre de mélodie, qu'ils n'ont pas pu ne pas associer à des messes noires, pratiquées par leurs voisins. On peut aussi considérer que Rosemary est toujours dans son lit, qu'elle entend cette musique et que dans son rêve, elle lui construit un sens. Le contenu latent met l'accent sur les rêves enfantins : la trop grande chaleur du bâtiment en feu évoque l'étouffement familial ; dans un cauchemar d'enfant, la fièvre ou tout autre trouble physique (ici, l'abus d'alcool, par exemple, Rosemary avait beaucoup bu) peut provoquer ce type de rêve ; les premiers pas à tâtons dans l'obscurité sont liés aux peurs enfantines qui trouvent refuge dans le lit parental. Les personnes inconnues ou connues, tels les parents, qui s'approchent de l'enfant dans le noir et qui le regardent dormir peuvent être source d'effroi. Enfin, les psalmodies sont pratiquées dans le culte catholique.

Il est question de convulsions lorsque Jackie Kennedy vient lui parler, compatissante sur son état de santé, pendant que des hommes en blouse blanche lui attachent les chevilles au montant du lit. Or, il est fréquent qu'à la naissance les bébés soient pris de convulsions.

L'expression « sur le pont » qu'utilise Jackie Kennedy, en remontant sur la partie supérieure du bateau, contient aussi un sens latent, que l'on peut attribuer à la vie du nourrisson. Jackie Kennedy représente une figure maternelle qui « retourne sur le pont » ; par un jeu d'association, cela signifie que la mère retourne à ses occupations domestiques. Dans la vie d'un bébé, il s'agit d'une séparation douloureuse, source d'angoisses, qu'il doit apprendre à maîtriser. Ce que Freud avait expérimenté avec le Fort-da.

On peut dire que, jusqu'à présent, le travail du rêve concernait les traumatismes incontournables de l'enfance auquel on peut ajouter celui de « la chambre interdite », si souvent utilisée dans les contes pour enfants :

En ce qui concerne l'enfant, je suis persuadé qu'il aime cette histoire [Barbe Bleue] parce qu'elle le confirme dans l'idée que les adultes ont de terribles secrets sexuels<sup>513</sup>.

La chambre interdite aux enfants, celle des parents et de leur sexualité, fait partie de la « scène originaire » décrite par Freud :

Définition : Scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée par celui-ci comme un acte de violence de la part du père<sup>514</sup>.

Ce qui suit dans le rêve, relève à la fois du traumatisme de la scène originaire et du traumatisme propre à Rosemary qui n'est pas sans analogie avec le conte du *Petit Chaperon rouge*. Les deux chambres des deux couples sont séparées par une cloison. Rosemary s'interroge sur ce qu'elle entend derrière cette cloison depuis son emménagement. La présence de Minnie, nue, au premier rang, dans le rêve, est un premier élément de réponse. L'arrivée de Roman est le second. Il est vêtu d'une toge noire satinée, est le maître de la cérémonie rituelle qui va se dérouler : l'initiation à la sexualité, emprunte de mystère. Il

---

<sup>513</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976, p. 369.

<sup>514</sup> LAPLANCHE ET PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 432.

dessine à l'aide d'un long pinceau, sur le corps nu de Rosemary des signes cabalistiques, à la peinture rouge. Il trace d'abord un triangle dont les angles sont formés par les seins et le haut du pubis ; deux lignes parallèles traversent le triangle en longueur, comme des lignes sur un cahier d'écolier. A l'intérieur de cette double ligne sont inscrits des chiffres ; on reconnaît un 6 ou un 9 et un 8. Puis il dessine en partant de la base du cou, une ligne verticale qui rejoint le triangle formant ainsi une croix. La caméra ne montre jamais l'ensemble du dessin, mais en le reproduisant schématiquement, on constate qu'il reproduit un appareil génital interne ; le travail du rêve sexualise Rosemary. Elle est une fille, ses organes génitaux internes, invisibles et mystérieux à l'enfant, représentés à l'extérieur désignent ainsi le lieu où sont conçus les bébés.

Guy se hisse au-dessus de Rosemary et lui fait l'amour. Le visage de Guy se noircit comme s'il se recouvrait de poils, ses mains se métamorphosent en pattes écailleuses et griffues et descendent le long du corps de Rosemary<sup>515</sup>. Au très gros plan sur les yeux de Guy s'ajoute la surimpression d'un visage monstrueux aux yeux jaunes<sup>516</sup> ; Rosemary, le visage déformé de peur, s'écrie : « Ce n'est pas un rêve, c'est la réalité. ÇA se passe vraiment ». Ce n'est pas tant l'acte sexuel qui effraie Rosemary que les yeux du celui qui apparaît comme un monstre. Frère et mari violeur se confondent en bête répugnante : le loup du Petit Chaperon Rouge. Le rêve érotique vire au cauchemar. Quelqu'un lui couvre le visage d'un bandeau noir, ce qui est tout à fait représentatif de l'opacité que revêt l'inconscient pour protéger l'individu d'une décharge émotionnelle trop forte. Pourtant, tandis que les mouvements de va-et-vient suggérant le coït continuent, elle voit le pape et lui explique qu'elle a été mordue par un aspic. Le dernier mot qu'elle entend est : « Totale<sup>517</sup> » en réponse à sa question « Suis-

---

<sup>515</sup> Le roman décrit cette scène de façon très érotique, insistant sur le plaisir éprouvé par Rosemary. Dans le film, le personnage semble insensible, distant. Cette scène suggère les préliminaires amoureux.

<sup>516</sup> Comme ceux des chats ou des loups, la pupille apparaît comme une fente allongée verticalement et rétrécie à cause de l'obscurité. Dans le fond des yeux des chats, des loups et des requins se trouve une couche de cellules réfléchissantes de couleur jaunâtre, le "tapetum" qui améliorent la qualité de lumière qui y pénètrent.

<sup>517</sup> « Absolutly »

je pardonnée mon Père ? ». Dans le rêve de Rosemary, la présence du pape s'explique par son apparition à la télévision le jour même ; sa venue a provoqué un retour à l'idée de péché lié à la sexualité chez la jeune femme. Le pardon qu'accorde le pape est en général accueilli par les croyants comme un acte sacré, autant que le pardon du Christ lui-même. On pourrait donc croire que Rosemary est libérée de ses fautes. Or, un gros plan sur la main du pape – dont l'annulaire porte une bague sertie de la boule du médaillon de Rosemary – avance vers sa bouche. Le télescopage de deux images contradictoires – divine par la présence du pape, satanique par la présence de la bague<sup>518</sup> – intervient comme le nœud du problème de Rosemary, à savoir un fort conflit intérieur. Dans le roman, Rosemary embrasse la bague ; dans le film, le geste est arrêté par un fondu au noir. Levin entend faire « embrasser » à Rosemary le satanisme, Polanski laisse le doute quant à cette décision.

A son réveil, Rosemary se souvient de son rêve et le soumet à Guy :

J'ai rêvé que quelqu'un me violait – je ne sais pas qui – quelqu'un de bestial<sup>519</sup>.

*I dreamed someone was raping me, she said. I don't know who. Someone unhuman.*

Cette réminiscence provoque en elle un trouble qui la conduit à ouvrir la fenêtre pour respirer sous le ciel bleu et prendre une longue douche, deux gestes liés à une volonté de libération par la purification.

L'analyse de ce rêve permet de constater qu'il a été préparé avec beaucoup de soin. La séquence du film dépasse évidemment la description du roman. Polanski a su donner à cette séquence l'aspect composite d'un tableau de Magritte. L'élaboration secondaire, c'est-à-dire la dramatisation, s'accompagne d'images incohérentes, de symboles et, les mouvements de caméra épousent les méandres de l'élaboration complexe des rêves. Les auteurs ont cherché à

---

<sup>518</sup> Tout comme sont contradictoires d'autres faits dans le récit, par exemple Hutch signale que le Bramford ne peut être détruit malgré les atrocités qui s'y sont produites parce qu'il appartient à la paroisse du quartier.

<sup>519</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., p. 121. RB., op.cit., p. 119.

introduire un aspect manifeste et un aspect latent. Polanski a repris l'ensemble des dialogues et, ce qui est rare, il a complété le récit<sup>520</sup>. Ainsi, le récit du rêve de Levin diffère de celui de Polanski, chacun proposant un travail personnel par rapport au personnage. Ira Levin développe l'idée de la souffrance d'un personnage face à un destin qui lui est imposé, tel un personnage de tragédie ; Polanski, plus terre à terre, dresse le portrait psychique d'un personnage dont les réactions internes dépendent des stimuli externes. Le rêve vient s'imbriquer dans l'action, il est même l'événement qui détermine l'action. Point de jonction entre deux inconnues : le passé et le futur, il n'a rien de prémonitoire ; au contraire, les auteurs cherchent à l'inscrire dans une mise en abyme du réel transformé de façon simultanée par le pseudo-inconscient du personnage<sup>521</sup>. Ce rêve laisse trois possibilités : la cérémonie est réelle et Satan féconde réellement Rosemary, en se substituant à Guy ; la cérémonie est réelle mais c'est Guy qui se substitue à Satan ; la cérémonie n'est que le rêve de Rosemary, révélant ses refoulements. Pour posséder la preuve tangible de l'une ou l'autre solution, il faut attendre neuf mois. Rosemary doit donc subir l'inquiétude manifeste inhérente à toute primipare et l'inquiétude latente de la réelle identité de la paternité. Cela justifie le comportement de rejet que vit le personnage pendant sa grossesse et qui se traduit par une série de symptômes relevant de l'anorexie mentale.

### ***Pathos anorectique***

Définition de l'anorexie mentale : « C'est le besoin de maigrir à tout prix, alors même que le poids corporel est normal ou déjà bas. Ce besoin ne répond pas à une stratégie de séduction, mais à une position de repli lié à la peur et au refus de grossir (...). Il se transforme

---

<sup>520</sup> Le réalisateur avait plutôt tendance à retrancher, à inclure des séquences de transition ou totalement inventées.

<sup>521</sup> Cela n'est pas sans rappeler le conte de Nodier *Smarra* où les rêves sont des mises en abyme de ses multiples personnalités.

en angoisse et s'associe à une hyperactivité physique qui est, en fait, plus une agitation, une excitation qu'une véritable activité sportive<sup>522</sup>.»

L'anorexie, dans le récit, peut-être envisagée selon trois axes ; le premier concerne le rapport aux aliments : on y constate une diminution, une dissimulation et des bizarreries ; le second concerne l'image corps qui s'accompagne de la perte de poids, de l'enlaidissement et d'un rapport particulier à l'espace ; enfin, le dernier axe joue sur l'expression qui exprime le passage du mal au ventre au Mal au ventre, car il semble que l'anorexie ne peut être prise comme cause mais comme conséquence de l'angoisse chez Rosemary.

#### ROSEMARY ET LA NOURRITURE :

Le rapport de Rosemary à la nourriture apparaît dans le film à plusieurs reprises<sup>523</sup>. Aussi bien dans le film que dans le roman, plusieurs scènes de repas se déclinent autour de conversations concernant le cannibalisme ou la religion, ou servent de préambule à la sexualité du couple. Certains dîners se déroulent autour d'une table : le premier chez Hutch, ensuite chez les Castevet ; d'autres sont des tête-à-tête ; d'autres, qui ont l'aspect de fêtes ( Saint Sylvestre, crémaillère) sont présentés sous forme de buffet ; deux autres repas encore présentent ce que consomme Rosemary, quand elle est seule. Cet énoncé des différentes scènes est bien révélateur de l'importance de ce sujet dans la diégèse ainsi que des rapports problématiques que Rosemary entretient avec la nourriture et son corps.

---

<sup>522</sup> Daniel RIGAUD, *Anorexie, boulimie et autres troubles du comportement alimentaire*, Les Essentiels Milan, n°209, p. 4.

<sup>523</sup> Je dois avouer que le rapprochement avec les symptômes de l'anorexie ne m'était pas venu à l'esprit lorsque j'avais inscrit cette œuvre au programme de mon cours de seconde année de Littérature Générale et Comparée ; une étudiante, après avoir vu le film, avait souhaité travailler sur « Les séquences de repas », car elle avait été frappée par la coïncidence des gestes de Rosemary et les siens propres, ayant souffert elle-même de cette maladie. Cette projection s'est avérée convaincante et ce sont la plupart ses arguments que je reprends à mon compte. Je remercie Emmanuelle CAUSSET et Gurban HUE d'avoir contribué, par leurs recherches, à la rédaction de cette partie de ma thèse.



Avant qu'elle soit enceinte, des petits signes étranges apparaissent dans le comportement de Rosemary à l'égard de la nourriture. Lors du dîner chez Hutch<sup>524</sup>, qui débute par le gros plan sur un appétissant gigot rôti, le maître de maison essaie de dissuader le couple de prendre l'appartement au Bramford et il énumère les faits divers qui s'y sont déroulés. Au fur et à mesure qu'il parle de la sorcellerie pratiquée par Adrian Marcato et de son lynchage, de Keith Kennedy, puis des sœurs Trench qui dévoraient les enfants<sup>525</sup>, les mouvements de la fourchette de Rosemary s'espacent et ralentissent. Son appétit décroît à cause de la conversation sur les « deux vieilles dames très victoriennes et très respectables (...) qui ont fait cuire et ont mangé plusieurs petits enfants, y compris leur propre nièce<sup>526</sup>. » qui évoque trop le gigot dans son assiette. Les frissons décrits dans le roman se transforment en blocage vis-à-vis de la nourriture dans le film. Diamétralement à l'opposé de sa femme, les réactions de Guy cherchent toujours à désamorcer l'angoisse par l'humour.

Guy : Sensationnel !

Rosemary : Tu parles de la maison ?

Guy : Non, du gigot.

La nourriture se mêle au surnaturel, lors de ce repas. L'angoisse de Rosemary s'accroît lorsque Hutch évoque le fait divers le plus épouvantable, la découverte d'un bébé mort enveloppé dans un journal dans le sous-sol du Bramford ; sa fourchette cette fois-ci reste définitivement en suspens et n'arrivera jamais à sa bouche. Guy réagit : « Ça a de quoi vous couper l'appétit ! » mais il continue son repas.

Rosemary résiste aux pulsions orales comme si arrêter de manger permettait aux mots entendus (pulsions auditives) devenus images (pulsions scopiques) de ne pas pénétrer dans son esprit. Il s'agit d'une censure.

---

<sup>524</sup> Dans le roman, la scène se déroule au restaurant.

<sup>525</sup> Cette référence au conte Hansel et Gretel

<sup>526</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 23 ; « Two proper Victorian ladies who (...) cooked and ate several young children, including a niece » *RB.*, *op.cit.*, p. 25.

De même, lors du dîner chez Roman et Minnie, son comportement névrotique face à la nourriture apparaît clairement. Les autres dévorent, notamment Minnie – un gros plan et les mimiques de l’actrice accentuent l’effet burlesque du personnage – et les flots de paroles qui sortent de sa bouche donnent un caractère obscène à cette scène, sentiment que le spectateur partage avec Rosemary. L’adjectif « obscène » qui qualifie cette scène vient du terme latin « obscenus » qui avait trois sens : celui que l’on connaît aujourd’hui qui signifie « indécent », lié à un second sens qui en découle celui de « sale, dégoûtant, hideux, immonde<sup>527</sup> » pourtant le sens premier de ce terme est très différent puisqu’il qualifie ce qui est « de mauvaise augure, de mauvais présage, sinistre ». Le triple sens de ce mot coïncide avec l’ambiance qui se dégage de ce dîner. Le rapprochement entre Minnie et les sœurs Trench peut même s’envisager. Telle une petite fille admise à la table des adultes, Rosemary semble regarder la scène de l’extérieur, elle paraît exclue. Elle met les mains sous la table, mastique très lentement, elle ne termine pas son assiette et ne participe pas à la conversation<sup>528</sup>. Elle change complètement d’attitude ensuite : en quittant ses hôtes, elle devient euphorique et volubile<sup>529</sup>, et cherche à décrire à Guy toutes les anomalies constatées chez ses voisins, ainsi que la fermeté de la viande et s’étonne que Guy ait pu prendre deux fois du gâteau « infâme ». Cette analyse « après-coup » dévoile d’une part, le manque de confiance en soi de Rosemary face aux Castevet et, d’autre part, son dégoût pour certains aliments.

Quelques jours plus tard, Rosemary est prise d’un étourdissement et Guy lui fait remarquer qu’elle n’avait rien dû manger de la journée ; ce qui est caractéristique des phases de jeûnes que connaissent les anorexiques. Lorsqu’elle est enceinte Rosemary s’inquiète :

---

<sup>527</sup> Au pluriel, cet adjectif devient un substantif et désigne les excréments. *Dictionnaire Latin-Français*, Gaffiot.

<sup>528</sup> Conversation qui tourne autour de la venue ou non du Pape pendant la grève des journaux, des abus de la religion catholique et de la carrière de Guy.

<sup>529</sup> La sensation de faim a pour résultat de faire sécréter des endorphines et l’on voit assez souvent Rosemary passer de la prostration à l’euphorie.

Pourtant elle n'avait pas d'envies. En fait, son appétit semblait plutôt avoir diminué. Au petit déjeuner, du café et des toasts lui suffisaient et pour le dîner un légume et un petit morceau de viande saignante<sup>530</sup>.

*She didn't have any cravings thought. Her appetite, in fact, seemed smaller than usual. Coffee and toast was enough for breakfast, a vegetable and a small piece of rare meat for dinner*

On constate ainsi la diminution croissante du désir de manger chez Rosemary. Or, elle ne reconnaît pas son manque de désir comme une cause de cette diminution mais comme une conséquence ; ce sont les aliments qui se liguent contre elle pour devenir mauvais, et cela correspond à ce que l'on nomme des bizarreries alimentaires.

## BIZARRERIES ALIMENTAIRES

Daniel Rigaud définit ainsi les bizarreries alimentaires : « Exclusion ou consommation d'aliments sur des critères irrationnels, sur la couleur par exemple » il ajoute que les « peurs et les superstitions autour de l'alimentation reposent sur des assertions fausses<sup>531</sup>».

Rosemary est visiblement écœurée par la mousse au chocolat, à l'écran ; dans le roman, il est précisé : « La mousse n'était pas mauvaise, mais elle avait un arrière-goût crayeux qui rappelait à Rosemary les tableaux noirs de l'école primaire<sup>532</sup>. » L'image à laquelle le narrateur a recours doit avoir sur le lecteur le même effet de dégoût, et cela ressemble au type même de souvenir véridique. La craie, telle la madeleine de Proust fait appel à la mémoire (faussement) involontaire du personnage. Dans le roman, lorsqu'elle est enceinte Rosemary trouve que : « Le sel, (...), même quelques grains, rendait la nourriture immangeable<sup>533</sup> ». La transformation du goût des aliments est tout à fait normale durant cette période mais cette bizarrerie semble aussi faire partie de certaines superstitions alimentaires qui s'appuient sur le

---

<sup>530</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 151. *RB.*, *op.cit.*, p. 149

<sup>531</sup> Daniel RIGAUD, Anorexie, boulimie, *op.cit.*, p. 58 et p. 4.

<sup>532</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 109. « The mousse was excellent, but it had a chalky undertaste that reminded Rosemary of blackboards and grade school. » *RB.*, *op.cit.*, p.108.

<sup>533</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 151, (j'ai modifié la traduction ici) ; *RB.*: « Salt, she found, even a few grains of it, made food inedible. » *RB.*, *op.cit.*, p. 149.

fait que le sexe de l'enfant peut être déterminé par un régime. Un régime sans sel est préconisé pour avoir une fille. Et c'est certainement le souhait de Rosemary : « Mais si c'est une fille que nous voulons ?<sup>534</sup> ». Enfin, l'auteur a certainement dû vouloir y ajouter un grain de symbolique<sup>535</sup>.

La dernière bizarrerie alimentaire de Rosemary concerne une compulsion pour la viande. On la voit se préparer l'apparence d'un repas, elle saisit à peine un demi-morceau de viande, qu'elle mange sans accompagnement, tout en faisant autre chose (elle écrit des cartes). Un peu plus tard dans le film, elle vide un poulet, elle est irrésistiblement attirée par les abats qu'elle mange crus, debout, avec les mains.

La viande est l'aliment clé dans ce film : rôtie chez Hutch, carne chez les Castevet, saignante ou crue, elle n'est jamais appréciée par Rosemary, à cause du contexte. De la viande bien cuite à la viande crue, de la bonne compagnie autour d'une table à la solitude, il s'opère une régression qui apparente Rosemary à une femme des cavernes, et pourquoi pas à une cannibale, à une sœur Trench. Florence Dupont analyse le statut anthropologique de la viande, d'Homère jusqu'à nos jours. Le poète fabrique des sociétés insulaires dangereuses pour les étrangers à partir de la carence d'une règle culturelle fondamentale. Ainsi, les Lestrygons et le cyclope Polyphème sont anthropophages parce qu'ils ne connaissent pas « les douceurs des banquets et la bonne odeur de la viande cuite<sup>536</sup> ». Chez eux les règles de l'hospitalité n'existent pas et ce sont les invités qui servent de banquet. Florence Dupont constate que « Homère passe par le faux pour dire le vrai alors que l'auteur moderne passe par le vrai pour dire le faux<sup>537</sup> » ; or, le roman de Levin fonctionne comme celui d'Homère, dans la mesure où

---

<sup>534</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, *op.cit.*, p. 152; VO : « what if we want a girl ? » *RB.*, *op.cit.*, *RB.*, *op.cit.*, p. 149.

<sup>535</sup> « Condiment essentiel et physiologiquement nécessaire à la nourriture, le sel est évoqué dans la liturgie baptismale ; sel de la sagesse, il est par là même le symbole de la nourriture spirituelle. Son caractère est rituel dans de nombreuses religions. Il était utilisé dans les sacrifices. Le sel peut avoir un tout autre sens symbolique et s'opposer à la fertilité. » CHEVALIER ET GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, Coll. Bouquins, 1982.

<sup>536</sup> Florence DUPONT, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette, 1991, p. 79.

<sup>537</sup> Florence DUPONT, *Homère et Dallas*, *op.cit.*, p. 156.

l'on peut prétendre voir en Rosemary une héroïne échouée en Bramfordie. Entendre chanter Homère, c'est comprendre « que le chant de l'aède et la part de viande ruisselante de graisse sont solidaires l'un de l'autre.<sup>538</sup> », autrement dit, les récits qui sont faits devant Rosemary pendant les repas manquent aux principes même de l'hospitalité. Comme Ulysse, Rosemary utilisera la ruse pour échapper à ses assaillants.

## DISSIMULATION

Les bizarreries alimentaires sont anormales quand elles perturbent profondément l'alimentation. Le rejet des aliments du fait du risque « d'empoisonnement » n'est pas rare chez les anorexiques. Chaque jour Minnie prépare à Rosemary une boisson vitaminée prescrite par le docteur Sapirstein :

Tous les matins à 11heures Minnie arrivait avec sa boisson vitaminée, qui avait l'aspect d'un milk-shake à la pistache coupé d'eau. C'était froid et acide.

- Qu'est-ce qu'il y a dedans ? lui demanda Rosemary.

- De la poudre de perlimpinpin avec des trognons de choux, lui répondit Minnie avec un sourire. (...)

- Sans rire, qu'est-ce qu'il y là-dedans ?

- Un œuf cru, de la gélatine, des herbes...

- De la racine de tannis ?

- Un peu et d'autres plantes aussi.

Minnie lui apportait cette boisson tous les jours (...) et restait plantée là jusqu'à ce que Rosemary ait bu la dernière goutte.<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> Florence DUPONT, *Homère et Dallas*, op.cit., p. 157.

<sup>539</sup> Ira LEVIN, *Rosemary's Baby*, op.cit., pp.151-152.

*Each morning at eleven Minnie brought over what looked like a watery pistachio milkshake. It was cold and sour. – What’s in it ? Rosemary asked. – Snips and snails and puppy-dogs’ tails, Minnie said, smiling. (...) No, really, what’s in it? – A raw egg, gelatine, herbs...-Tannis root? – Some of that, some of other things<sup>540</sup>.*

Cette potion de sorcière ne correspond pas à l’idée progressiste du moment et des beaux cachets conditionnés des pharmacies. Le tannis est suspect aux yeux de Rosemary, d’une part par son odeur et par ses effets. C’est la même substance qui est contenue dans son médaillon. Comme le lecteur et le spectateur, Rosemary élabore des théories sur cet ingrédient. Il devient une sorte d’herbe du diable. L’inquiétude sur le contenu de cette boisson mystérieuse va s’accroître chez Rosemary. Prise de soupçons sur ses réels effets bénéfiques, elle décide de ne plus la prendre, rompt le rituel du matin, explique à Minnie qu’elle la prendra plus tard et la jette dans l’évier. Auparavant, comme Guy l’obligeait à manger la mousse au chocolat, Rosemary profite de ce que Guy aille changer le disque pour vider la mousse dans sa serviette de table blanche. Vers la fin du récit, alors qu’elle a accouché, Rosemary alitée cesse d’avaler les sédatifs qu’on la force à prendre, elle les garde dans sa bouche avant de les dissimuler dans l’interstice du mur. Prise de dégoût, quand elle se surprend à manger des abats de poulet crus, elle va cracher dans l’évier et se rince la bouche. Dans le roman, il est précisé qu’elle vomit. Une anorexique, « après avoir laissé le corps prendre le dessus se trouvera dégoûtante et devra se purifier, en vomissant, par exemple<sup>541</sup> ». Après avoir triché vis à vis des autres, c’est à elle-même que Rosemary ment et dissimule la vérité. La vision qu’elle a de son corps se déforme.

---

<sup>540</sup> *Rosemary’s Baby*, *op.cit.*, p.151. Le “puppy-dogs’tails” fait rire Rosemary, cet ingrédient doit aider à “fabriquer » des garçons !

<sup>541</sup> Je cite Emmanuelle CAUSSE.

## *L'image du corps*

Comme il s'agit de l'histoire d'une grossesse, la modification du corps est inéluctable, mais la modification du corps de Rosemary ne correspond pas à celle des femmes enceintes normales. Ce début de grossesse se passe mal. Elle maigrit beaucoup, ses yeux sont cernés, probablement, par manque de sommeil.

Pourtant, avant de commencer l'analyse de cette déformation de l'image du corps, il convient de parler du casting. Pour son film, Polanski présentait une actrice pulpeuse, Tuesday Weld, après avoir secrètement pensé à sa femme, Sharon Tate :

J'avais espéré que quelqu'un prononcerait le nom de Sharon, mais il n'en fut rien, et j'avais l'impression que ce n'était pas à moi de le faire. Bob Evans fut le premier à parler de Mia Farrow. (...) Mia ne correspondait pas à la description de Levin ni à l'image que je m'étais formé de Rosemary – une Américaine typique, robuste et saine<sup>542</sup>.

Polanski, n'a pas tout à fait raison lorsqu'il dit que l'actrice ne correspond pas à la description de Levin pour la bonne raison que celui-ci n'en fait aucune. Le seul indice de la robustesse probable de Rosemary viendrait du fait qu'elle vivait à la campagne. La projection qu'il a pu faire est donc très certainement personnelle. S'est-il rendu compte a posteriori à quel point Mia Farrow et son corps gracile correspondaient à certaines scènes de la diégèse ? A-t-il utilisé cet aspect maladif en conséquence ou bien a-t-il laissé Mia Farrow jouer son propre jeu ? Ces questions resteront en suspens.

Rosemary banalise son amaigrissement. Avant même de savoir qu'elle est enceinte, Hutch lui demande si elle ne fait pas « un de ces régimes idiots ». Face à l'amaigrissement trop important, le regard des autres se mue en peur et en mutisme. L'anorexie n'est pas une forme de régime mais une bataille sur son corps. Rosemary minimise sa perte de poids en précisant qu'elle n'a perdu que deux kilos et ajoute : « c'est normal au début de la

---

<sup>542</sup> Roman POLANSKI, *Roman*, *op.cit.*, p. 359, 360.

grossesse ». Ces affirmations ont pour objectif de rassurer l'autre, ici Hutch, plus tard ses amis, car, en définitive, son reflet lui fait horreur. Elle perçoit son reflet déformé dans le grille pain, Polanski s'est arrangé pour que cette déformation soit grossissante. Quand elle cherche à changer d'apparence en se faisant couper les cheveux, Guy lui renvoie que sa coiffure est affreuse, ce qu'elle comprend comme « je suis affreuse ». D'ailleurs, lorsque dans une scène, elle joue au scrabble avec Guy, elle quitte brusquement la pièce. Elle se recroqueville, triture son visage, comme en proie à une douleur aiguë. Le spectateur pense que c'est sa grossesse ou le bébé qui la font souffrir. Or, il n'en est rien puisqu'elle se tourne vers Guy et dit « Je suis affreuse ». C'est donc bien la perception d'elle-même qui la répugne et la torture. Le reflet occupe une place significative : chaque fois que Rosemary se voit, elle porte les mains à son visage et panique. Elle ne supporte pas ce qu'elle voit d'elle ; persuadée d'être très enlaidie, elle pose souvent la question, à Guy, à Hutch.

Le rapport névrotique qu'elle entretient avec la nourriture et avec son corps pose aussi la question du plaisir, qu'elle n'éprouve jamais en mangeant ; elle fait semblant d'aimer la mousse au chocolat pour ne pas froisser Guy. Ce comportement de soumission se retrouve aussi dans son attitude vis-à-vis de la sexualité, dont il reste, comme nous l'avons vu dans l'analyse du rêve, une vision angoissante<sup>543</sup>. Mais, on le constate aussi quand Rosemary et Guy pique-niquent dans le salon vide, au tout début de leur installation. Guy mange avec appétit, Rosemary décapsule une canette, elle ne mange pas et demande, comme pour calmer une angoisse : « Et si on faisait l'amour ? ». Est-ce un moyen d'éviter un repas, d'autant qu'ensuite, son attitude est très pudique, elle cache sa nudité dans une pose fœtale ? Conscient de la tension que prend ce moment Guy plaisante : « Chut ! J'entends mastiquer les sœurs Trench ! » ; le temps du repas est encore associé au cannibalisme, de même que la sexualité est associée à la nourriture. On trouve ici, une confusion des pulsions orales et génitales.

---

<sup>543</sup> Cette vision cauchemardesque de la sexualité est courante chez les anorexiques qui perçoivent la sexualité comme une souillure, au même titre que l'ingestion de nourriture.



De femme-enfant (couettes, robes ridicules) elle passe au stade de l'androgynie (coupe garçonne, amaigrissement), ce qui est d'autant plus paradoxal qu'elle est enceinte. Le plus souvent l'anorexie touche des adolescentes qui, angoissées par l'expression de leur féminité et par la maternité, refusent de grandir, en gommant tous les signes extérieurs de la femme perçus comme obscènes<sup>544</sup> ou dérangeants. Cette maladie est assez proche du complexe de Peter Pan qui se traduit ici par la position du personnage dans l'espace.

### *Rosemary et l'espace*

L'opposition entre l'horizontalité et la verticalité annonce l'opposition entre l'enfermement et la liberté. On peut par exemple opposer deux plans, l'un où Rosemary descend d'une échelle, devant la fenêtre, instaurant une verticalité dans l'appartement et l'autre où elle se trouve doublement « enfermée », dans l'encoignure d'une porte, et en bas à gauche du cadre, toute petite, le corps coupé à la taille. L'attention sur son désir de verticalité est proposée par le réalisateur à plusieurs reprises ; notamment dans une scène où elle attend Hutch, le regard de Rosemary vers le ciel en disant « Mon Dieu, ce que j'ai mal » est suivi d'un raccord sur un hélicoptère quittant le champ. La juxtaposition de ces deux images crée une métaphore qui traduit le désir de Rosemary d'« échapper au corps ». Dans l'appartement, Rosemary cherche des ouvertures. Ainsi ses rêves ouvrent l'espace, brisent le mur. Mais au-delà de ce mur se trouve toujours l'appartement<sup>545</sup>, ce qui crée une ambiguïté. L'appartement se substitue à l'espace intérieur du personnage.

Paradoxalement, le seul lieu d'ouverture que Rosemary trouve pour résister est celui de la nourriture, c'est-à-dire la cuisine. Lieu de réflexion dans lequel elle s'installe après le rêve du viol, où elle ouvre la fenêtre pour regarder le ciel, lieu où elle se confie à Hutch, puis à ses amies ; il devient un lieu de résistance contre ses ennemis car elle y tient tête à Guy, lui en

---

<sup>544</sup> Ce terme est encore à prendre ici dans ses trois acceptions.

<sup>545</sup> L'appartement d'origine avait été divisé pour former deux appartements.

interdit l'accès ; elle renvoie Minnie. Un autre détail qui peut passer inaperçu, un morceau de piano pénètre souvent dans la cuisine, *La Lettre à Elise*. Or Elise est la meilleure amie de Rosemary, celle qui lui avait conseillé de consulter le Docteur Hill. Tout converge dans cet espace, somme toute, rattaché au ventre.

### ***Du mal de ventre au Mal au ventre***

A cela s'ajoute la souffrance que Rosemary éprouve continuellement durant les quatre premiers mois de sa grossesse et qui contribue à modifier autant son corps que son attitude (épaules voûtées, repli, bras croisés à la taille, crispation). Sa grossesse matérialise cette souffrance car Rosemary a « quelque chose » à l'intérieur qui la dévore<sup>546</sup> un mal qui la ronge et qu'elle transpose sur le bébé fantasmé. On pourrait croire que ce cauchemar se termine, qu'une émancipation a lieu à partir du moment où sa douleur disparaît, comme par enchantement : on la voit grossir, s'occuper de la chambre du bébé, de sa valise pour la clinique. C'est oublier que le démon, en elle, ne fait que dormir et que son réveil est imminent. Et ce démon prendra la forme de la paranoïa, dans la seconde partie du récit : « Les anorexiques éprouvent une peur quasi paranoïaque de la trahison et de l'humiliation<sup>547</sup> ».

Rosemary ne prend conscience de la véritable identité de son bébé que lorsqu'elle croise son regard. La superposition du regard du bébé et de celui du monstre pendant le rêve du viol ne se fait pas par l'intermédiaire d'un champ contre champ mais se superpose au visage de Rosemary. La métonymie est simple à déduire, le monstre est dans sa tête ; il est passé de son ventre à sa tête.

La verticalité de ce mouvement indique une prise de conscience soudaine de l'origine du mal. Le mal prend la forme du Mal, identifiable à Satan qui représente l'incarnation allégorique d'une douleur à la fois archaïque et pulsionnelle. On assiste dans cette scène à un

---

<sup>546</sup> Telle l'anorexique qui doit lutter contre son corps pour le dominer.

<sup>547</sup> Caroline ELIACHEFF, Ginette RIMBAULT, *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Ed. Opus - Odile Jacob, 1996, p. 4.

travail complexe de condensation. Le Mal prend l'apparence d'un bébé qui prend l'apparence des yeux d'un loup que l'on associe à Satan. Cette mise en abyme se construit à partir du bébé et du stade oral qui le constitue. Winnicott décrit ainsi ce phénomène :

Une sorte de douleur est la faim. Je pense en effet que la faim est vraiment ressentie par le bébé comme une douleur. La faim lui fait mal d'une manière qui est facilement oubliée par les adultes qui en souffrent rarement (...). Nos bébés cependant ne connaissent que trop bien les affres d'une grande faim<sup>548</sup>.

Cette grande faim, la Faim, est une pulsion incroyablement forte puisque même les expressions populaires l'associent à l'animalité : « faim de loup », « I'm ravenous ». Cette douleur, oubliée des adultes, est toujours ressentie par les bébés et les animaux sauvages. Cette comparaison entre l'animal sauvage et le bébé s'arrête à cette douleur puisque le bébé est tout à fait dépendant de l'adulte. La faim s'amplifie pour devenir « loup », la pulsion trop forte se décharge dans les pleurs qui ne servent pas à réclamer à manger mais qui témoignent de la douleur ressentie. Le bébé se dissocie de son ventre qui réclame comme une bête affamée, et hurle de douleur. C'est d'ailleurs ce que fait Rosemary au moment de cette superposition. Bien entendu, il ne s'agit pas du bébé de Rosemary mais du bébé en Rosemary, de ce souvenir de la douleur et de la peur de la faim qui refait surface par l'intermédiaire d'un transfert avec son bébé. La grossesse, l'accouchement et les premiers contacts avec le bébé contribuent à faire retour dans l'univers de sa propre enfance. D'ailleurs, lorsque son bébé pleure, Rosemary ne tente pas de le nourrir, elle le berce ; preuve que la Faim qu'il représentait est reconnue et calmée.

Filmer la folie, revient à filmer un univers mental contenant un réseau de significations entre différents axes. La pulsion primordiale : la Faim, est au cœur de *Rosemary's Baby*. Elle se démultiplie certes, en pulsions orales à travers les scènes de repas, les allusions au

---

<sup>548</sup> D. W. WINNICOTT, *L'Enfant et sa famille, Les premières relations*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1957, p. 64.

cannibalisme, l'anorexie, mais aussi à toutes les pulsions partielles qu'elles soient anales, associées à l'obscénité<sup>549</sup> ou génitales, dans les scènes où la sexualité domine.

Avons-nous pour autant détecté les théories du fonctionnement mental, de l'inconscient et des pulsions pour prétendre que cette analyse est métapsychologique ? A-t-on fait intervenir les points de vue économique, topique et dynamique et l'œuvre en est-elle pourvue ?

Le point de vue économique est très présent en terme de quantité pulsionnelle, de forces et de faiblesse du Moi, d'investissement c'est-à-dire l'énergie psychique qui se trouve attachée à une partie du corps (le ventre de Rosemary), à un objet (le bébé) ou à une représentation (Satan).

Le point de vue topique est tout à fait bien représenté. L'opposition conscient-inconscient se réalise à la fois dans les séquences de rêves et dans les séquences d'actes compulsifs de Rosemary. Les instances de la personnalité imprègnent tous les personnages ; celles de Rosemary sont les plus visibles puisqu'elle est en quête du Moi et que le conflit concerne le Ça (satisfaction des pulsions) et le Surmoi (religion, conventions, autorité des médecins). L'ensemble de l'œuvre repose sur ce schéma puisque Rosemary est l'œuvre. Un petit détail dans le film montre la présence de ces trois instances. Rosemary est assise dans un canapé, sur le buffet derrière elle se trouve une statuette de femme en bronze, gracile, les mains dans le dos, un genou plié. L'ombre de la statuette est projetée sur le mur. Cet alignement de Rosemary, de la statuette et de son ombre marque la présence simultanée du Moi (Rosemary), du Surmoi (la statuette « icône ») et du Ça (l'ombre de la statuette). Le conflit entre les trois instances provient de l'arrivée de Guy dans le champ, qui se place entre Rosemary et la statuette. L'ombre de Guy et Guy lui-même, vêtu de sombre, obscurcissent le mur clair qui se trouvait en fond.

---

<sup>549</sup> Le comble de l'obscénité pour Rosemary est qu'elle a trouvé un recueil d'histoires drôles, dans les toilettes de ses voisins.

Le point de vue dynamique qui « exprime les événements psychiques en terme de conflits : opposition entre pulsions et défenses socialisées <sup>550</sup>» est assez visible dans le rêve du viol où les pulsions représentées par Satan s'opposent à l'image « socialisée » du pape. La religion et la place de la femme dans la société relèvent de cette opposition. Nous avons constaté à quel point Rosemary tente de se démarquer de son éducation religieuse par des petites fautes (fugue, mensonge, tricherie) et par un refoulement (l'image de la fenêtre murée) et quelles sont les limites de cette échappatoire (cauchemar, culpabilité, anorexie, androgynie). Mais la religion s'impose au personnage par l'actualité : dans un premier temps, avec la venue du Pape Paul VI, le 4 octobre 1965, (le jour de la conception du bébé) et dans un second temps, en juin 1966<sup>551</sup>, lors de la publication du fameux numéro du *Time Magazine* titrant en reprenant la phrase de Nietzsche : « Dieu est mort » qui marque la rechute de Rosemary ; sans compter les fêtes religieuses, tel Noël qui s'inscrit à mi-chemin de la grossesse de Rosemary. De nombreuses exclamations invoquent Dieu dans la bouche des personnages qui sont pour Rosemary les adeptes de Satan « Par l'Évangile ! » « Dieu du ciel »...

La folie du récit repose sur le fait que Rosemary pourrait-être la mère de l'Antichrist : quelle est la pire des responsabilités que pourrait endosser une femme sur le point d'être mère ? S'agit-il d'une métaphore de la femme qui se libère des carcans moraux et sociaux d'un âge révolu ou d'un pronostique sur une nouvelle forme d'aliénation et de soumission aux règles, fondées sur le Mal ? La façon de filmer Rosemary joue sur une autre ambiguïté. La mère de l'Antichrist serait le double négatif de la mère du Christ, or les pistes sont brouillées lorsque Rosemary perçoit son image reflétée dans une vitrine montrant une crèche et superposée à celui de la statuette de Marie ; de même, lorsqu'elle s'avance vers le berceau à la fin du film vêtue de sa chemise de nuit dont la couleur bleue rappelle les représentations

---

<sup>550</sup> Victor SMIRNOFF, *La Psychanalyse de l'enfant*, Paris, PUF, 1984, p. 105.

<sup>551</sup> Le mois de juin est le sixième de l'année, accolé à l'année 6-66 on obtient le nombre satanique.

religieuses de Marie. Et plus encore lorsque Minnie cite la Bible : « C'est vous qu'il a choisi entre toutes les femmes ».

L'examen du cas de quelques figures féminines marquantes prouve qu'atteindre la gloire n'est pas donné à toutes les femmes. Elles ne sont pas toutes filles d'Œdipe et de Jocaste comme Antigone, impératrices comme Sissi, philosophes comme Simone Weil, ou saintes comme Catherine de Sienne. Il faut une certaine dose de conflits pour l'atteindre.

Antigone « emmurée vivante » dans la tragédie de Sophocle s'est battue contre l'autorité pour que son frère obtînt une sépulture religieuse. Prisonnière de sa cage dorée, Sissi s'opposa à bien des complots. Simone Weil, qui à partir d'une idée profondément pessimiste – « Nous vivons une époque privée d'avenir » –, ébaucha une réflexion aux multiples aspects sur la révolution, mot qui « n'a aucun contenu », et reprit une pensée de Francis Bacon : « L'homme commande à la nature en lui obéissant », qu'elle fit sienne en appelant l'homme à renouer « le pacte originel de l'esprit avec l'univers ».<sup>552</sup> Catherine de Sienne, dominicaine italienne qui réussit à fléchir la décision d'un pape<sup>553</sup>.

Ce que ces quatre femmes ont en commun avec Rosemary, c'est que chacune d'elles illustre une facette essentielle d'un mal énigmatique mais aujourd'hui très répandu : l'anorexie. Par ce conflit interne, chacune pose à sa façon les mêmes questions cruciales. Quelle cause peut valoir qu'on se sacrifie pour elle ? Comment être femme ? Pourquoi vivre plutôt que mourir ? Chacune, enfin, a passionnément tenté, selon le contexte historique, de dire sa vérité en engageant, voire en sacrifiant, son corps. Leur révolte questionne sur la différence fondamentale entre désir et besoin, ordre et désordre, vie et survie. Cela montre que la

---

<sup>552</sup> Encyclopédie Hachette 2001. En 1934, Simone Weil composa son «grand œuvre», *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, publié en 1955 dans le volume intitulé *Oppression et liberté*.

<sup>553</sup> Elle décida Grégoire XI à quitter Avignon pour Rome et prend parti, lors du grand schisme, pour Urbain VI. Peu de temps avant sa mort, lorsqu'elle priait à Saint-Pierre de Rome, y «travaillant» comme elle le disait, «dans le vaisseau de l'Église», elle vécut que ce vaisseau était disposé sur ses épaules. La métaphore du bateau est décidément récurrente puisqu'elle apparaît dans le rêve de Rosemary et dans le *Tour d'écrou* de James.

frontière qui sépare le normal du pathologique est parfois tout aussi ténue que celle qui sépare la pulsion de vie de la pulsion de mort.

En outre, la pathologie peut devenir un moteur. Rosemary qui dans la première partie de la grossesse est repliée sur elle-même, dans un comportement auto destructeur devient, dans la seconde, une mère guerrière, prête à tout pour sauver son enfant. On pourrait voir la phase ultime de la paranoïa, dans le fait que Rosemary, un couteau de cuisine à la main, se dirige dans l'appartement des voisins, en passant par la porte du placard. En réalité ce couteau, phallus symbolique, ne représente la part agressive de Rosemary que dans le roman, puisque son intention, au moment où elle apprend que le bébé est le fils de Satan, est de le tuer. L'ambivalence reprend, comme dans la Tragédie classique, le conflit entre Amour et Devoir, « amour maternel et devoir chrétien » s'inverse par un raisonnement intérieur en « amour chrétien et devoir maternel » ; dans le film, le couteau arrête le balancement du berceau du bébé fantasmé (dont la présence est préfigurée par un poupon de chiffon), symboliquement il fige la conscience du personnage dans l'idée d'un complot extérieur : Rosemary a « tranché ». Le couteau ne représente plus une arme offensive mais défensive qui permet à Rosemary de trouver l'assurance nécessaire pour affronter ses conflits (sous les traits des sorciers), et elle laisse tomber ce couteau au moment où elle crie. Les défenses lâchent, elle peut regarder la réalité.

L'analyse métapsychologique révèle une prédominance des instances du Ça et des pulsions orales liées à la séparation avec la famille, à la solitude qui en découle et à la grossesse. Le conflit éclot sous la forme d'une paranoïa externe et interne (anorexie), ainsi que de phases d'euphorie et d'apathie : chaque moment de joie intense est suivi d'une déception (appartement idéal/voisins sorciers ; joie d'être enceinte/douleur d'être enceinte ;

joie de voir le bébé/filiation satanique de bébé). L'ensemble de l'œuvre est construit comme une dépression, une névrose obsessionnelle.

Comme Freud face à son analyse de l'œuvre de Jensen<sup>554</sup>, il est tout à fait possible que ni Levin, ni Polanski n'ait envisagé ces interprétations. Cependant, il se peut aussi que suivant le raisonnement de Freud :

Nous puissions sans doute à la même source, pétrissons la même pâte, chacun avec nos méthodes propres (...). Notre démarche consiste en l'observation consciente des processus psychiques anormaux chez autrui, afin d'en pouvoir deviner et énoncer les lois.<sup>555</sup>

*Rosemary's Baby* a permis l'analyse de la pré-histoire de l'enfant dans le fantastique, par la régression du personnage jusqu'au stade du nourrisson affamé qui hurle comme un loup. Le personnage de Rosemary a changé de vision : les bébés ne sont plus de parfaits poupons de chiffon mais des êtres avec des pulsions, des conflits, des exigences narcissiques importantes, des monstres parfois.

Que devient ensuite le bébé de Rosemary ? Cette question sur l'avenir d'un personnage que, dans le film, l'on quitte sans l'avoir vu, est plus troublante encore dans le roman puisqu'il est « vu » et « reconnu » par sa mère. En qualité de personnage de fiction, il tient un rôle assez particulier puisqu'il n'est que « figure structurellement inachevée<sup>556</sup> ». Il est le « personnage ouvert <sup>557</sup> » par excellence, puisqu'il appartient au lecteur ou au spectateur de le fantasmer. C'est dans cette perspective « fantasmatique » que nous pouvons envisager l'avenir du bébé de Rosemary, dans le prolongement des autres œuvres de notre corpus, sous

---

<sup>554</sup> Ce n'est après tout pas invraisemblable ; alors de deux choses l'une : ou nous avons fait une vraie caricature d'interprétation en imputant, à une œuvre d'art inoffensive, des intentions que son auteur ne soupçonnait même pas ; nous aurions ainsi montré une fois de plus combien il est facile de trouver ce que l'on cherche, et ce dont on est soi-même pénétré, éventualité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples les plus curieux. (...)

<sup>555</sup> Sigmund FREUD, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, collection idées, 1949, p. 242.

<sup>556</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « écriture », 1992, p. 35.

<sup>557</sup> Christine MONTALBETTI, *Le Personnage*, Paris, Garnier-Flammarion, « corpus », 2003, p. 21 et seq.



les traits d'enfants « fantastiques ». *Rosemary's Baby* pourrait s'appréhender comme le récit mère, matriciel, des récits fantastiques mettant en scène des enfants<sup>558</sup>.

Les bébés de Rosemary pourraient se nommer peur, emprise, déni de réalité, complexe d'œdipe etc. Chacune de ces dénominations se trouve représentée dans nos œuvres.

## ANGOISSE, PEUR, EFFROI ET...

Il convient de définir les nuances de ces trois termes synonymes, car dans une perspective métapsychologique, ils ne participent pas aux mêmes mécanismes.

**Peur** : latin pavor, oris. 1) phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace. 2) émotion qui saisit quelqu'un dans une occasion précise.

**Angoisse** : latin angustia, surtout pluriel, « étroitesse, lieu resserré » 1) malaise psychique et physique, né du sentiment de l'imminence d'un danger, caractérisé par une crainte diffuse pouvant aller de l'inquiétude à la panique et par des sensations pénibles de constriction épigastrique ou laryngée. 2) Inquiétude métaphysique née de la réflexion sur l'existence.

**Effroi** : de l'ancien français esfreer. Littéraire. Grande frayeur souvent mêlée d'horreur, qui glace, qui saisit.

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud propose de distinguer les trois termes: « Effroi (Schreck), peur (Furcht), angoisse (Angst) » à cause du rapport au danger que constituent leurs différences. L'angoisse est engendrée par l'attente du danger – ce que l'on appelle dans la fiction, le suspense ; l'effroi provient d'une situation de surprise face au danger. La peur a un objet défini.

---

<sup>558</sup> Il est peu probable que les auteurs (réalisateurs ou écrivains) dont les œuvres sont postérieures à *Rosemary's Baby* n'aient pas subi son influence. La série des *Damien, l'enfant du diable* pourrait être considérée comme sa suite directe, mais dans d'autres œuvres, la filiation est parfois plus subtile Stephen King classe dans ses œuvres préférées sans développer cependant. S. KING, *Anatomie de l'horreur*, Paris, Editions du Rocher, 1995, p.303.

On peut avancer que l'effroi, bien qu'étant un terme littéraire, s'approche d'un sentiment plus animal que les deux autres. Il peut provoquer un cri, un spasme, un sursaut, il est lié au bruit (une détonation extérieure ou intérieure) ou à une vision inattendue.

Dans l'avant dernière séquence du *Village des damnés*, Gordon apporte dans la salle de classe, son cartable, comme d'habitude. Cependant le metteur en scène fait un insert sur cet objet qui cache une bombe. Le spectateur ne le sait pas encore, mais pressent un danger. Le sentiment du spectateur est lié au suspense, à l'angoisse, tandis que celui du personnage est la peur puisqu'il a connaissance de la présence de la bombe. Au moment où les enfants pénètrent, par leur pensée, le contenu du cartable, c'est l'effroi que le spectateur peut lire dans leur attitude, et presque simultanément la bombe éclate. On est ici placé devant les trois facettes d'un sentiment dont les degrés et les enjeux sont différents, dans une confrontation à un danger réel. La concomitance de ces trois sentiments divise nettement la peur des adultes de celle des enfants. La peur de l'enfant se manifeste, assez systématiquement, dans les fictions fantastiques, par l'effroi, la terreur, cela que l'enfant soit victime ou bourreau<sup>559</sup>.

Dans la mythologie judéo-chrétienne, la peur se manifeste chez l'homme à partir de la notion de péché. Après qu'Adam et Eve eurent mangé du fruit défendu :

Ils entendent le bruit de Yhwh Dieu

Rôdant dans le jardin avec le vent du jour

L'adam et sa femme se cachent au milieu des arbres du jardin pour éviter  
Yhwh Dieu

Yhwh Dieu appelle l'adam Où es-tu ?

Je t'ai entendu dans le jardin et j'ai eu peur

---

<sup>559</sup> On peut dire que les enfants, les femmes ou les vieillards subissent l'effroi dans le fantastique de part leur statut de faibles dans la société.

Je suis nu et je me suis caché, répond l'adam. Genèse III, 8-10.<sup>560</sup>

Ce court passage explique, de façon remarquable, la transformation de l'état d'Adam et Eve : le bruit familier de Dieu prend une coloration négative, parce qu'Il rôde. « Rôder » c'est « errer avec une intention suspecte ou hostile<sup>561</sup> ». L'intention des auteurs était de se placer du point de vue des sentiments des deux fautifs. Ils rendent compte de la façon dont s'insinue la peur. L'objet de la peur précède son apparition, par un son familier qui devient hostile à cause du sentiment de culpabilité qui s'est insinué en eux. Même « le vent du jour », élément naturel, prend une connotation négative, il est personnifié, il est « avec » Dieu, en sa compagnie et en accord avec lui ; il double la peur. Face à l'intrusion de Dieu et de son double, le vent, et de ce sentiment nouveau, la réaction des deux personnages est de se cacher. Ils deviennent les réceptacles du secret qu'ils portent. Se cacher à la vue de quelqu'un c'est se soustraire à l'objet de la peur, c'est éviter l'affrontement avec cet objet. C'est un déni. C'est a priori une réaction primaire, infantile ou animale. Or, Adam exprime ensuite ce qu'il a ressenti étape par étape : « Je t'ai entendu dans le jardin et j'ai eu peur. Je suis nu et je me suis caché ». Le rythme binaire des deux phrases n'est pas qu'un effet de style. Le « j'ai eu peur » se trouve au même niveau que l'expression « je suis nu » ; la peur est la nudité ; Adam passe de l'innocence à la corruption, non par la honte, mais par la peur<sup>562</sup>. Cela correspondrait à la période de l'adolescence, à la puberté. C'est ce que Françoise Dolto a nommé « le complexe du homard<sup>563</sup> ». Le homard, en période de mue, perd sa carapace, et il est obligé de se cacher pour échapper à ses prédateurs. Il s'agit donc d'une question de survie, et l'adolescent traverse le même processus. Cette peur primaire se transforme par la répétition en peur secondaire, c'est-à-dire en angoisse. Même dans leur cachette, ni le homard, ni l'adolescent ne

---

<sup>560</sup> « Premiers », *La Nouvelle Traduction de la Bible*, Paris, Bayard, 2001. Frédéric Boyer et Jean L'Hour ont traduit *La Genèse*.

<sup>561</sup> Dictionnaire *Le Robert*.

<sup>562</sup> Il est évident ici que l'on détient une clé de lecture du *Tour d'érou* et des *Innocents*.

<sup>563</sup> Françoise Dolto, *La Cause des adolescents*, Paris, Robert Laffont, 1988. Elle situe l'adolescence entre 10 et 16 ans.

se sentent en sécurité. L'adulte ne se débarrasse jamais tout à fait de cette angoisse qui resurgit à certains moments critiques de sa vie. Cette incursion dans la *Genèse* permet de mieux cerner le processus de l'évolution de la peur enfantine à la peur adolescente.

Les Enfants des *Coucous de Midwich* ou du *Village des Damnés* et Danny dans *Shining* sont les plus jeunes de nos personnages. Soumis à des situations qui entraînent la peur et l'effroi, ils ne réagissent pas de la même façon que les enfants normaux, ils ne se cachent pas. Les Enfants de Midwich même s'ils vivent retirés du monde des adultes, ne pensent à quitter le village qu'à la fin du film, et ils attendent que Gordon s'occupe de leur départ, car ils sont en danger ; Danny, bien trop jeune, est poussé par sa mère à se cacher pour échapper à la folie meurtrière de son père. A partir du moment où un individu se cache, une attente s'amorce et devient angoisse. Le jeu de cache-cache reproduit ce processus, il remet en scène ce qui provoque l'angoisse ou la peur et permet d'apprivoiser ces sentiments. Ainsi, Danny, caché à la fin du film, derrière un buisson, attend que son père ait dépassé sa cachette pour s'enfuir dans la direction opposée. Danny connaît les risques qu'il encourt si son père le trouve, sa situation ressemble à certaines autres que l'on trouve encore dans la Bible. L'angoisse est liée à une attente, elle est souvent présente dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament :

Oh tourne-toi vers moi oh grâce moi petit si seul. Mon angoisse augmente,  
j'étouffe, fais-moi sortir<sup>564</sup>.

On remarque que l'angoisse est associée à un problème de taille, de proportion subjective – David est un roi, il n'est pas « petit » socialement – il exprime explicitement qu'il est petit par rapport à Dieu certes, mais il sous-entend aussi que son sentiment à ce moment précis est régressif : « moi petit ». La régression est une métaphore, elle envisage que si l'on ne peut avancer on a beau essayer de faire marche arrière, cela n'est pas possible ; c'est pourquoi le « fais-moi sortir » est l'unique prière de David. Mais d'où Dieu doit-il faire sortir David ou

---

<sup>564</sup> *La Nouvelle Traduction de la Bible*, « Psaumes 25, 16-17 » De David, *op.cit.*

plus exactement, de quoi ? « je suis seul » et « j'étouffe » marquent l'état et la sensation liées à l'angoisse. L'état de solitude désespère et entraîne la sensation physique d'étouffement.

Dans le film, Danny est confronté à la même notion de disproportion entre son père, armé d'une hache, et lui ; à la même solitude ; et, recroquevillé sur lui-même, il retient sa respiration, il n'a qu'une hâte, sortir du labyrinthe. Les mêmes images sont utilisées pour décrire l'angoisse. La solitude est parfois recherchée par celui qui a peur. Ainsi, dans les *Evangelies*, subitement – mais ce n'est pas la première fois – Jésus a besoin d'entrer en solitude :

Jésus entra dans le clos de Gethsémani, suivi de ses disciples. Je vais prier leur dit-il. Attendez-moi ici (...). Il entra alors dans une période d'angoisse profonde et de tristesse.<sup>565</sup>

L'évangéliste connaît-il le sentiment « d'angoisse profonde et de tristesse » de Jésus pour l'avoir éprouvé et pourquoi dit-il qu'il entre dans « une période » ? L'angoisse n'est-elle qu'un malaise lié au temps puisque l'espace sert de refuge ? La cachette s'inscrit dans un double espace, celui extérieur du « clos » et celui intérieur du repli sur soi. L'attitude de repli se constate par l'entrée successive dans « le clos » et dans « une période ». L'espace et le temps sont intérieurs. Ils correspondent de concert à l'angoisse de la période adolescente. On est seul face à l'angoisse et on a besoin de cette solitude pour y voir clair, pour entrer dans le processus qui la génère. C'est un combat, un conflit. L'ensemble des images qui lui sont associées personnifie l'angoisse : « Etreint par l'angoisse, il prie plus ardemment<sup>566</sup>. » La métaphore de l'étreinte renvoie au concept d'emprise répertorié par Freud. L'appareil d'emprise est constitué, comme l'explique Paul Denis dans son article *Emprise et théorie des pulsions*<sup>567</sup> au regard de la théorie de Freud, d'éléments liés aux « appétits cannibaliques ». La

---

<sup>565</sup> Nous soulignons. Matthieu 26, 36-37.

<sup>566</sup> Luc 22,44.

<sup>567</sup> Paul DENIS, « Emprise et théorie des pulsions », in *RFP, De l'Emprise à la perversion*, tome LVI, numéro spécial congrès, Paris, 1992, PUF, p.s 1297 à 1421.

bouche, les mains et les yeux font partie de cet appareil qui transforme les pulsions partielles orales, tactiles et scopiques en pulsions agressives, à la cruauté et au sadisme. La bouche sert à manger et à mordre, les mains peuvent caresser ou agripper, étrangler ; la vue, dérivée du toucher, « reste la voie par laquelle la pulsion libidinale est le plus fréquemment éveillée<sup>568</sup> ». Ce qui amène Freud à rattacher la pulsion d'emprise à la pulsion de savoir (aspect sublimé de l'emprise<sup>569</sup>) permettant de relier principe de réalité et principe de plaisir. Le registre de l'emprise serait celui qui permettrait l'instauration du principe de réalité, des activités de conscience et du domaine de la pensée dans sa dimension intellectuelle. Freud décrit comment : « Avec l'introduction du principe de réalité, une forme d'activité de pensée se trouve séparée par clivage ; elle reste indépendante de l'épreuve de réalité et soumise uniquement au principe de plaisir. C'est ce que l'on nomme la création de fantasmes<sup>570</sup> ».

Le verset de l'*Évangile* de Luc, cité plus haut, rejoint cette théorie ; on peut dire que Jésus sait ce qui l'attend, le danger qui se dessine et qui se rapproche. Ce savoir qui vient de ses études sur les Écritures, dès son enfance, fait partie du principe de réalité. L'utilisation de l'étreinte joue sur un double registre celui de l'emprise agressive et celui du principe de plaisir. Car l'étreinte a trois définitions : « 1) action d'étreindre ; pression exercée par ce qui étreint (étou) ; 2) au sens figuré, de la douleur et de la mort ; 3) action d'embrasser, de presser dans ses bras, par euphémisme, étreinte amoureuse (accouplement), acte sexuel<sup>571</sup> ». Ainsi, l'angoisse de l'attente n'est pas liée uniquement pour Jésus au fait d'être « pris » par les soldats romains, mais aux fantasmes liés à la peur de laisser le principe de plaisir « prendre » possession de lui. Il n'est pas étonnant que Martin Scorsese ait justement travaillé sur ce paradoxe du personnage de Jésus, tiraillé entre sa divinité et son humanité, dans son film *La*

---

<sup>568</sup> Paul DENIS, « Emprise et théorie des pulsions », *op.cit.*, p. 1303.

<sup>569</sup> « Enfin, il est impossible de méconnaître que la concentration de l'attention sur une tâche intellectuelle en général, entraîne chez de nombreux adolescents et adultes une excitation sexuelle concomitante. » *Ibid.*

<sup>570</sup> Paul DENIS, « Emprise et théorie des pulsions », p. 1307. Nous soulignons.

<sup>571</sup> Dictionnaire Le Robert.

*Dernière Tentation du Christ*<sup>572</sup>. La passivité apparente de Jésus – utilisée par ses détracteurs comme explication du masochisme catholique – n’est rien d’autre que le phénomène d’emprise par retournement.

La mise en scène de la pulsion d’emprise dans nos œuvres rejoint l’idéologie véhiculée par le catholicisme romain. C’est bien cette institution qui est mise en cause très explicitement dans *L’Exorciste*. C’est bien les mêmes tourments que le prêtre Karras traverse. Et c’est aussi à des fantasmes effrayants que le regard des personnages est soumis. Les fantasmes deviennent des hallucinations. Le sentiment de culpabilité du prêtre remonte à la surface et le fait douter du bien fondé de la voie qu’il a choisie. Il aurait pu gagner beaucoup d’argent en exerçant son métier de psychiatre, permettre à sa mère de vivre plus dignement, mais il a choisi la pauvreté. Quand il rend visite à Regan, possédée par le démon, Karras se retrouve face à sa culpabilité et à l’image hallucinatoire de sa mère qui y est attachée. Or, les enfants fantastiques sont soumis à cette intellectualisation, comme nous l’avons vu dans la partie sur la précocité.

La peur de l’objet oblige à se cacher ; dans l’attente, l’angoisse transforme les pulsions positives en pulsions négatives d’emprise ; l’intellectualisation de ce phénomène engendre un savoir dans lequel le principe de plaisir refait surface, sous la forme de fantasmes, c’est-à-dire d’images dont la soudaineté de l’apparition crée l’effroi.

Il emmena avec lui Pierre, Jacques et Jean. L’effroi et la détresse le gagnaient.<sup>573</sup>

Il peut paraître étonnant que l’auteur ait éprouvé ici le besoin d’associer effroi et détresse. Or, le terme « détresse » provient du latin « districtia : étroitesse » et « distringere : serrer », il est donc très proche de l’étymologie de l’angoisse et du sens de l’emprise. Dans le

---

<sup>572</sup> Martin SCORSESE, *The Last Temptation of Christ*, USA, 1988.

<sup>573</sup> Nous soulignons. Marc. 14, 33

*Vocabulaire de la Psychanalyse*<sup>574</sup>, à l'article « effroi », les auteurs expliquent l'évolution du terme dans la pensée freudienne :

L'opposition que Freud avait tentée d'établir entre les deux termes d'angoisse et d'effroi va se retrouver, mais sous la forme de différenciation à l'intérieur de la notion d'angoisse qui survient « automatiquement » dans une situation traumatique, et le signal d'angoisse qui implique une attitude d'attente active et protège contre le développement de l'angoisse<sup>575</sup>.

L'effroi n'est donc pas une peur primaire, il fait partie d'un processus d'alarme, dynamique. Freud écrit : « L'angoisse, réaction originaire à la détresse dans le traumatisme, est reproduite ensuite dans la situation de danger comme signal d'alarme<sup>576</sup> ». L'effroi fait donc partie d'un processus complexe.

D'un point de vue clinique, l'angoisse se traduit physiquement par un symptôme, celui de ne pas tenir en place. La personne souffrant d'angoisse a besoin de se lever, de bouger, de s'activer afin que l'angoisse ne la submerge pas. Or, dans une situation de danger réel, bouger est parfois l'action qui met en danger. Ce comportement est perceptible dans l'attitude de Niles dans *L'Autre*.

En observant des élèves des classes élémentaires sortir en récréation<sup>577</sup>, on est frappé par deux aspects de leur comportement : ils crient et ils courent, pendant dix minutes sans s'arrêter. Ils évacuent leurs tensions dans l'action, jouent à s'attraper, s'attaquer et ils ne cherchent pas à se cacher ou à trouver un refuge. Être la proie semble d'ailleurs davantage les exciter qu'être le chat. Dans une cour de récréation de collège, les données s'inversent, être le chasseur revient à devenir le chef, et on voit des petits groupes s'organiser pour échapper aux

---

<sup>574</sup> LAPLACHE & PONTALIS, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, op.cit., p. 129.

<sup>575</sup> *Ibid.*

<sup>576</sup> *Ibid.* Citation tirée de FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926. p. 199-200.

<sup>577</sup> Mon balcon donne sur une cour d'école et les cris des enfants ont souvent accompagné la rédaction de cette thèse.



agresseurs, et plus ils sont âgés, plus ils cherchent à se soustraire aux regards des adultes<sup>578</sup>. Dans les œuvres cinématographiques du corpus, les enfants sont rarement en groupes. Seul *Le Village des damnés* met en scène deux groupes d'enfants. Les enfants normaux ont le même comportement que ceux décrit dans la cour d'école, ils chahutent et leur chef agresse l'autre groupe pour montrer sa supériorité. Cet acte agressif n'est que le révélateur d'une peur des autres, les anormaux. Dans le monde animal, ce comportement se vérifie. Michael Crichton dans son roman *La Proie* décrit un phénomène curieux :

Depuis trois décennies, les scientifiques étudiaient les relations prédateur-proie, du lion à la hyène en passant par la fourmi. On avait maintenant une meilleure compréhension de la manière dont la proie se défend. Si le zèbre ou le caribou vivent en troupeau, ce n'est pas parce qu'ils sont des animaux sociaux mais parce que se regrouper est une défense contre les prédateurs. (...) le prédateur est dérouté par un troupeau qui s'enfuit dans toutes les directions (...). Quand il a devant lui trop de proies en mouvement, souvent, il n'en poursuit aucune. (...) le prédateur a du mal à choisir un individu dans un groupe (...) il est porté à attaquer un animal qui se distingue de ses congénères. Il y a trente ans, Hans Kruuk<sup>579</sup>, qui étudiait les hyènes dans le parc national du Serengeti<sup>580</sup>, a démontré qu'un animal sur lequel on appliquait de la peinture avait toutes les chances d'être tué au cours de l'attaque suivante. Selon la loi de la différence<sup>581</sup>.

La loi de la différence est très développée chez les enfants, rien ne leur échappe. Entre les deux groupes d'enfants la notion de supériorité vient de la sagesse de David qui coupe court à l'agression ; pourtant, la menace qui pèse sur le groupe d'enfants normaux est tangible. Les Enfants étaient les proies, elles restent groupées, aucune différence n'existe dans le groupe, ils sont tous identiques. Ils deviennent des prédateurs psychiques. Le groupe des autres enfants, déçus par l'absence de réponse, se disperse. Les pôles s'inversent. Cela montre

---

<sup>578</sup> Ne serait-ce que par des couches de vêtements qu'ils ont du mal à ôter ; ils sont capables de garder les « doudounes » et les casquettes en classe, et d'entrer en conflit avec les adultes qui les obligent à les retirer. Cela est dû au Complexe du homard.

<sup>579</sup> Hans KRUUK, *Hunter and Hunted Relationship, Relationships Between Carnivores and People*, Cambridge University Press - 10/2002.

<sup>580</sup> Parc National de Tanzanie.

<sup>581</sup> Michael CRICHTON, *La Proie*, Paris, Laffont, 2003, p. 228.

bien que, chez les enfants normaux, il ne s'agit pas d'une cohérence sociale du groupe mais d'une manière de se protéger. Tandis que la cohérence du groupe existe chez les anormaux, le récit insiste sur l'unité de leur esprit. Le danger, qu'il soit réel dans la fiction ou imaginaire, lorsqu'il concerne un groupe est vécu différemment, mais la solitude reste la même face à l'angoisse ; en effet, l'attaque ne concerne qu'un individu. La fillette qui reçoit le ballon sur la tête a été touchée par hasard. Elle n'était pas la cible, c'est le groupe qui était visé. Le film de Peter Brook, *Sa Majesté des mouches*<sup>582</sup>, repose sur le même principe. Un groupe d'enfants sur une île déserte se sépare en deux groupes, opposés par leur idéologie : les sages et les sauvages. Ceux qui conservent une valeur morale (le surmoi) et ceux qui laissent le principe de plaisir prendre le dessus (le ça). Cette division permet de comprendre que le groupe ainsi scindé n'est que la représentation métaphorique des forces contradictoires présentes chez l'enfant. L'angoisse provient, en partie, de cette scission interne et, en partie, d'un élément extérieur qui crée un traumatisme au sens psychanalytique du terme ; c'est-à-dire un « événement déclenchant chez un sujet un afflux d'excitations dépassant le seuil de tolérance de son appareil psychique<sup>583</sup>. »

## TRAUMATISMES

Les enfants de notre corpus subissent un traumatisme dans les récits romanesques et filmiques. Ce traumatisme peut venir d'un événement qui touche le physique (Danny et son bras cassé par Jack dans un accès de colère, dans *Shining*), l'affectif (le deuil des parents de substitution pour Miles et Flora dans *Le Tour d'écrou* ; le deuil du frère jumeau pour Niles dans *L'Autre* ; le divorce de ses parents pour Regan dans *L'Exorciste*) ou social (l'adoption des Enfants de Midwich).

---

<sup>582</sup> Peter BROOK, *Sa Majesté des mouches*, GB, 1963, adaptation du roman de William Golding publié en 1957, *Lord of the Flies*.

<sup>583</sup> Cette définition économique du *Dictionnaire Le Robert* me paraît suffisante pour la compréhension du terme.

A partir de ce traumatisme principal viennent se greffer des micro-traumatismes : un déménagement pour Danny et Regan ; l'arrivée d'une nouvelle gouvernante pour Miles et Flora ; l'alcoolisme de la mère de Niles ; le racisme des habitants de Midwich à l'égard des Enfants. Puis, des détails ponctuent les changements de regard des enfants envers les adultes et vice versa.

La façon dont les enfants gèrent ces traumatismes et cette angoisse se lit à travers les séries d'actions visibles encore davantage à l'écran. Nous avons vu plus haut qu'une des caractéristiques de l'angoisse se traduit par le fait de ne pas tenir en place. Le plus atteint par ce symptôme est de toute évidence Niles dans *L'Autre* ; il dispose d'un espace ouvert important, il ne cesse de courir, de se sauver, de se cacher, de changer de place. Il ne trouve « le repos » qu'à la fin du film<sup>584</sup>, quand tous ceux qui activaient son angoisse sont morts. Ce qui ne veut pas dire qu'il est guéri de son angoisse, mais qu'elle s'est transformée. Le film transforme l'angoisse en autisme, tandis que le roman prolonge la psychose schizophrénique. De la même manière, Danny sur son tricycle parcourt l'hôtel labyrinthe, s'arrête quelques instants et repart. L'alternance bruit /silence lorsqu'il roule sur le parquet ou sur le tapis crée un sentiment paradoxal : bien que le bruit du tricycle soit désagréable, il est préférable au silence. C'est ce que vise Kubrick dans cette séquence afin de rendre compte de l'angoisse de Danny.

Les autres enfants ne sont pas aussi démonstratifs face à l'angoisse. Flora, Miles et Regan semblent gérer cet état : Flora par le déni, lors de la scène du conflit, par le questionnement qui n'obtient pas de réponse ; Miles, par la solitude, il marche toute la journée pour fuir le contact avec sa gouvernante et réfléchir, mais rien n'est décrit ni dans le roman, ni dans le film. Le film montre Miss Giddens déambulant seule parmi les statues de soldats, en attendant Miles. C'est chez elle que l'angoisse est visible, celle de Miles l'est par

---

<sup>584</sup> Il regarde à travers la vitre de sa chambre les décombres de la grange détruite par le feu. Lieu où sont morts son père, Russel et Ada.

ricochet, dans le hors-champ, dans l'attente. Enfin, Regan réagit en occupant ses mains (modelage, dessin) et en se tournant vers le spirituel, stade de la pensée magique par lequel elle cherche une solution à sa solitude.

Nous avons pu noter les couples culpabilité/peur ; solitude/angoisse ; emprise/effroi. Les textes fondateurs de la culture judéo-chrétienne en expliquent les conséquences directes : nudité, détresse, tristesse. Ces mécanismes et leurs manifestations découlent de l'analyse car, dans les films ou les romans, ils sont voilés par l'image de l'insouciance et du jeu.

Il nous faut en venir à présent au nœud du problème de chacun de ces récits. Ils mettent en scène diverses étapes de l'évolution de l'enfant. Nous ne reviendrons pas sur le stade oral dans *Rosemary's Baby* puisque l'analyse a déjà été faite. En revanche, nous nous intéresserons, dans l'ordre des étapes de l'évolution de l'enfant, au stade sadique anal dans *Le Village des damnés* ; à l'œdipe et à la castration dans *Shining* ; à la forclusion et au nom du père dans *L'Autre* ; à la naissance de la féminité dans *L'Exorciste* et enfin, à la bisexualité dans *Le Tour d'écrou* et l'inceste dans *Les Innocents*.

## **LE STADE SADIQUE ANAL ET LE *VILLAGE DES DAMNÉS***

Définition : Le stade anal succède au stade oral dans la maturation affective de l'enfant entre 2 et 4 ans. La zone privilégiée (zone érogène) est l'anus. C'est le stade de l'accession à la propreté et à la fonction symbolique (le langage).

C'est dans le film, *Le Village des damnés*, que les pulsions anales et sadiques anales sont les plus représentatives. L'image permet de jouer avec les couleurs et les impressions. Ainsi le contraste entre la « propreté » des Enfants et le « relâchement » des enfants normaux, le clan des blonds et celui des bruns, est lié au stade anal. Les Enfants ont-ils intégré les règles de la « retenue » par le fait de leur précocité, par leur refus d'adhérer au don de soi, par leur opposition pour le monde qui les entoure ? Ils ne marchent pas encore, sont tenus dans les

bras ou assis dans leur parc ou leur lit et ressemblent à des bébés de plus de deux ans alors qu'ils n'ont que quelques mois. C'est-à-dire que les auteurs leur ont fait franchir plus rapidement l'étape du stade oral au stade anal. La séquence la plus représentative concernant ce passage du stade oral au stade anal et au stade sadique anal, est celle du biberon.

Pendant que Gordon s'entretient avec Alan, le frère de sa femme, un cri retentit. Les deux hommes se précipitent dans la chambre où se trouvent le bébé et Angela. Le bébé est sagement assis dans son lit, Angela crie de douleur assise sur une chaise à l'autre bout de la chambre ; entre les deux, sur le sol gît un biberon. La tache foncée sur le tapis clair provoquée par le lait signe le passage de l'affirmation du Moi par le « non »<sup>585</sup> de l'enfant, autrement dit le stade anal. Que s'est-il produit ? Angela explique qu'elle a donné le biberon au bébé mais que le lait, trop chaud, a brûlé le bébé. Le biberon est tombé. Elle a ensuite plongé son bras dans l'eau bouillante du chauffe-biberon. L'image veut nous laisser supposer que le bébé a répondu à l'agression involontaire de sa mère par une agression volontaire<sup>586</sup>. Cette inattention maternelle marque le fait qu'elle représente aux yeux du bébé une mauvaise mère, un « mauvais objet » selon l'expression de Mélanie Klein. Les pulsions agressives du bébé, qui théoriquement restent sans possibilité d'action, trouvent dans le fantasme du réalisateur une concrétisation de ces pulsions rendue possible par l'effet boomerang, très souvent utilisé dans ce récit.

---

<sup>585</sup> Non : Son apparition marque une étape importante de l'acquisition du langage. C'est une identification à l'agresseur par laquelle le Moi de l'Enfant s'affirme en s'opposant. L'autonomie s'affirme au stade anal, l'enfant y devenant actif par rapport au monde extérieur: par une action musculaire volontairement dirigée, par le choix du type de relation objectale (agressivité, obéissance) et par le langage. L'affirmation du moi a lieu quand l'enfant décide de donner ou de ne pas donner ses matières fécales, il montre sa toute puissance car il a le choix de s'opposer à sa Mère, en ne déféquant pas dans le pot alors qu'elle le lui demande par exemple.

<sup>586</sup> Angela semble un personnage équilibré au début du film mais fortement ébranlé psychologiquement durant sa grossesse ; la thèse de l'autopunition est aussi envisageable.

Il est vrai que le jeune enfant ne laisse transparaître qu'une part relativement faible du sadisme terrible qui se révèle lorsqu'on analyse les couches les plus profondes de son psychisme. Mais en affirmant qu'au cours des stades plus primitifs l'enfant traverse une période où ses tendances sadiques, issues de plusieurs sources, atteignent partout un point d'exacerbation, je me contente en somme de développer la théorie acceptée et bien établie d'après laquelle l'enfant passe d'un stade de sadisme oral, ou cannibalisme, à un stade de sadisme anal<sup>587</sup>.

L'accession au « non » passe d'abord par une identification à l'agresseur ; ici, la mère, a agressé l'enfant par le liquide chaud, l'enfant agresse sa mère par un liquide chaud aussi. C'est la violence de l'agressivité du bébé qui est effrayante, d'où l'utilisation du terme sadisme. Ce qui semble ressortir de ce que dit Melanie Klein, c'est que cette agressivité n'a pas de limites. L'agressivité perpétrée par le stade anal se traduit par la rétention ou l'expulsion suivant la relation avec la Mère. Elle est la marque de toute puissance de l'enfant face au désir maternel. Mais ici, la toute puissance de l'enfant est prise au pied de la lettre. Elle confirme la relation d'objet puisque la rétention est généralement vécue comme une opposition à la Mère et l'expulsion comme une projection d'agressivité. L'acquisition du langage qui s'acquiert durant le stade anal se manifeste dans le film dans la séquence suivante. Un fondu enchaîné montre le bébé grandi, face à son père qui écrit David avec ses cubes. Le langage écrit précède le langage oral. Nous avons parlé de la précocité dans le chapitre sur le portrait type de l'enfant fantastique. Ici, elle exprime une étape inconsciente importante du développement de la personnalité. Elle désigne l'économie dont les rêves font usage, ce que Freud appelle la condensation. L'analyse permet de bien comprendre ce mécanisme transitionnel qui peut paraître fantastique dans le contexte du récit mais qui pris dans sa partie et non dans son tout révèle que le film découpe les stades du développement et les mets bouts à bouts, provoquant ainsi la surprise et l'inquiétude chez le spectateur. Il s'agit du même effet que les reportages sur l'éclosion d'une fleur montés en accéléré, cela paraît

---

<sup>587</sup> Melanie KLEIN, *La Psychanalyse des enfants*, Paris, Puf, "Bibliothèque de psychanalyse", 1959, p. 165.

fascinant. Donc, cet enfant qui semble savoir écrire de façon innée au premier abord, ne fait que rendre compte du stade dans lequel il se trouve. Ecrire son prénom face à son père c'est pour, l'enfant, affirmer son individualité. Les cubes que l'enfant utilise pour écrire son prénom permet au réalisateur de faire le lien entre l'apprentissage de l'enfant, par le glissement d'un stade à un autre, d'une image à une autre, et la portée du jeu. Le jeu permet d'exprimer, sous une forme symbolique, les conflits de l'enfant et constitue un bon déplacement de ses expériences de plaisir et d'agressivité. Les jeux spécifiques du stade anal sont le jeu avec le boudin fécal (rétention/expulsion, pâte à modeler, terre, dessin etc.) ; le montage et démontage des objets qui traduisent l'angoisse de l'intégrité du corps et le jeu du changement de rôle qui correspond à une identification à l'agresseur.

Si le biberon de la première séquence analysée, peut tenir lieu d'objet fécal, et de jeu sur l'identification à l'agresseur, le jeu de cube correspond à la construction de l'identité par l'intégration du corps. Dans la séquence, nulle angoisse ne transparaît, sauf dans le regard du père et le sentiment du spectateur. Cette situation se répète avec la séquence du casse-tête chinois. Une boîte, encore en forme de cube, est donnée aux bébés, elle renferme une friandise, mais l'obstacle consiste à ouvrir la boîte. Gordon soumet le casse-tête à Allan qui parvient à ouvrir la boîte, après un temps de réflexion ; il fait glisser une lame de bois puis pivoter dans un sens puis dans un autre. Le spectateur sent la concentration du personnage, son angoisse face à l'énigme. Gordon continue l'expérience en donnant la boîte à un bébé, qui effectue les mêmes gestes sans difficultés. L'enfant a acquis, en apparence, l'intégrité de son corps. L'angoisse de ce constat se lit, non sur l'enfant, mais sur les adultes qui le voient faire. Cela est anormal. Pourtant, le jeu consiste à ouvrir la boîte pour en extraire une friandise. Le mécanisme en lui-même n'est pas l'objectif de l'enfant – il est celui des adultes – l'objectif est l'extraction de la friandise. Cette boîte représente symboliquement le corps de l'enfant et sa faculté de maîtriser la rétention et l'expulsion. La rétention, c'est retenir, c'est

différer l'expulsion, ce qui procure un plaisir passif. L'expulsion, c'est faire sortir les matières fécales du corps, ce qui procure un plaisir actif. La rétention et l'expulsion prennent une signification différente suivant la relation d'objet. Le sadisme anal apparaît à la fin de la séquence. Le grand frère, jaloux, retire brusquement la boîte des mains du bébé. Celui-ci pour récupérer son bien, son objet, utilise son regard, comme une arme psychique, condensant ses pulsions agressives. Son regard transperce littéralement le frère qui, on le voit, en ressent une certaine humiliation. Le sadisme est une conduite découlant du stade anal qui consiste en une valorisation par rapport à l'objet et une projection d'agressivité sexualisée. C'est le plaisir que l'on tire à faire souffrir ou humilier l'autre. Le sadisme implique la confusion entre dynamisme érotique et dynamisme agressif. Le but est de contrôler, maîtriser corporellement l'objet affectif. Chez l'adulte, c'est l'angoisse de castration qui provoque une fixation au stade anal : pour ne pas être la victime, le sadique devient bourreau. C'est ainsi qu'il convient d'analyser le passage au stade anal. La fixation à ce stade prouve que l'enfant est confronté aux mêmes affres que le réalisateur met en scène de façon symbolique par l'intermédiaire de ce « corps boîte » représentation du corps de l'enfant et de l'amalgame entre son corps et l'objet, c'est-à-dire la mère. Cela nous amène tout naturellement à parler de l'étape oedipienne et de la castration ce que le film *Shining* met en scène de façon assez nette.

### **L'ŒDIPE ET LA CASTRATION DANS *SHINING***

Trois éléments permettent de rendre compte de la façon dont Kubrick mène le passage oedipien à son terme, c'est-à-dire à la castration symbolique par trois éléments : le doigt, les jumelles et la hache.

Danny a cinq ans au moment de l'histoire. Deux ans auparavant, son père lui a cassé le bras. Jack raconte qu'il est entré dans son bureau et qu'il a vu Danny gribouiller sur son manuscrit et que les feuillets étaient éparpillés. Certes, le châtiment semble bien sévère. En



réalité, Jack n'a pas senti sa force. Il a soulevé son enfant par le bras et a entendu le craquement. Danny a cherché à s'identifier à son père en utilisant son bureau et son manuscrit ; c'était une façon de montrer à sa mère qu'il pouvait prendre la place de son père. Cela fait partie du processus normal de l'œdipe. Tout comme il est normal que le père s'oppose au dépassement de la limite de son territoire, ce qui correspond à la castration symbolique. Mais les conséquences brutales de l'acte de Jack donnent au symbolisme une connotation violente et négative. La réaction pathologique de l'enfant face à cette castration effrayante a été de développer le shining et de créer un compagnon imaginaire. Le lien de cause à effet est explicite dans l'histoire ; le lien génétique en revanche est plus diffus, en effet, Jack semble avoir un don, lui aussi<sup>588</sup>. Il s'agirait d'une transmission « inter-générationnelle ». Le shining de Danny, en quoi consiste-t-il ? Il lui permet de voir les empreintes du passé, d'un monde révolu, mort, dans le présent et de lire les pensées de ses parents ou des autres adultes. Doit-on dissocier le shining du compagnon imaginaire de Danny, fait-il partie du don ou bien est-il l'élément qui donne le don ? Kubrick ne donne pas d'explication : Tony, le compagnon imaginaire, parle avec la bouche de Danny et prend corps dans son index. Pour Stephen King, il y avait une explication, Tony était Danny plus âgé, ainsi le don était bien une histoire temporelle, le futur venant à la rescousse du présent pour échapper aux dangers du passé. Kubrick insiste davantage sur le dédoublement de personnalité : Danny parle de façon plus grave, plus éraillée, quand il prête sa voix à Tony, sans que cela indique une possession comme dans *L'Exorciste* où le spectateur perçoit plusieurs voix différentes ; on retient une voix d'enfant modifiée. Cette modification cherche à se rendre plus virile. On remarque que Danny ne fait parler Tony que lorsqu'il est seul ou avec sa mère, jamais en présence de son père. Pour Danny, la volonté de séduire sa mère est encore plus nette lorsqu'il fait parler Tony devant elle : Tony représente la sagesse, l'aspect

---

<sup>588</sup> C'est ce que dit Halloran, le chef cuisinier de l'Overlook, qui possède lui aussi le shining.

adulte de Danny que Wendy semble prendre au sérieux et respecter. Ce dédoublement est donc mis en valeur, par la mère. L'effet de la castration – par le bras cassé – s'abolit ou plutôt est compensée par la présence de Tony ; le pénis « castré » figuré par le bras re-devient « viril » en se localisant dans l'index. Ce qui n'empêche pas la peur d'une récurrence de la castration. En effet, la première vision de Danny, dans l'hôtel est celle de deux petites filles, jumelles. Et il les voit à plusieurs reprises. Dans la seconde vision, elles lui demandent de venir jouer avec lui. Dans l'imaginaire du petit garçon cette invitation signifie qu'il y a une possibilité d'identification à un être « castré », c'est-à-dire à une fille. Ce qui suit est éloquent : Danny voit à trois reprises les corps ensanglantés des jumelles gisant dans le couloir. Les murs sont recouverts de sang et parallèlement aux deux corps, au premier plan, une hache qui paraît aussi grande qu'elles. En alternance, les fillettes se retrouvent debout, de plus en plus près de Danny et répètent « A jamais ». L'avertissement latent est que la prochaine castration sera définitive. On se trouve donc ici devant le choix déterminant la sexualité de l'enfant. La seule issue pour Danny est de choisir entre l'acceptation ou le rejet de la peur liée à la castration. Rejeter cette peur peut se faire en supprimant ou en perdant c'est-à-dire en le refoulant, l'objet de la peur, ici, le père. Ce que fait Danny, dans la séquence finale, quand son père le poursuit avec la hache, instrument de la castration définitive, il perd cette peur (son père) dans le labyrinthe, c'est-à-dire dans les méandres de son inconscient. Autrement dit, cette peur, dans la vie d'un homme, reste dans l'inconscient, se fixe, se fige, comme Jack, pris par le froid. L'image du père, le plan fixe, sur lui, les yeux ouverts, est celle qui reste au spectateur ; Danny ne le voit pas, il est parti vers la vie, la chaleur, c'est-à-dire, sa mère quand il a intégré la différenciation sexuelle. Le refoulement est un mécanisme de défense dans un processus névrotique, mais lorsque la névrose s'est installée en psychose, Lacan a nommé cela la forclusion, le mécanisme de défense dans un processus psychotique.

## LA FORCLUSION ET LE-NOM-DU-PERE DANS *L'AUTRE*

La forclusion est un substantif féminin formé d'après le terme *exclusion*, et dérivé de *forclure* «exclure, rejeter»; composé du préfixe *fors*, du latin *foris*, «dehors» et de *clure*, du latin *claudere*, «fermer» (de la même famille que *clavis*, «clé»).

Le concept de la « forclusion du Nom-du-père » a été élaboré par Jacques Lacan dans les années 1955 à 1957<sup>589</sup>. Il a parlé de la forclusion dans un texte qui s'appelle : "*D'une question préliminaire à toute réponse possible au traitement de la psychose*"<sup>590</sup>. L'introduction par Lacan<sup>591</sup> de la notion de forclusion se situe dans le prolongement d'une exigence constante de Freud, tout au long de son œuvre, celle de définir le mécanisme de défense propre à la psychose. Il consisterait en un rejet d'un «signifiant» fondamental, par exemple le phallus, en tant que signifiant du complexe de castration, hors de l'univers symbolique du sujet. Dans *L'Autre*, Niles rejette la castration symbolique que représente entre autre, la mort de son frère, et projette l'existence de cette castration à l'extérieur sous forme d'hallucination de Holland. Selon Lacan, poursuivant la recherche de Freud, ce qu'il appelle la forclusion se distingue du mécanisme de refoulement dégagé par Freud en deux sens: 1) les signifiants forclos ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet. 2) Ils ne font pas retour «de l'intérieur», mais dans le réel, par exemple dans le phénomène hallucinatoire. La différence entre Danny et Niles tient dans ces deux définitions. Danny intègre le signifiant fondamental, pierre angulaire sur laquelle se construit l'appareil psychique du sujet non psychotique, Niles le rejette. Dans *Shining*, l'intégration symbolique du père permet à Danny d'échapper, à la fin du récit, à la psychose qui avait, sans doute, atteint son propre père.

---

<sup>589</sup> Ce concept est resté, avec celui du "stade du miroir", un passage obligatoire à la compréhension de l'œuvre de Lacan.

<sup>590</sup> Jacques LACAN, *Ecrits*, Paris, Edition du Seuil, 1966.

<sup>591</sup> On attribue au psychiatre et psycholinguiste Edouard Pichon (1890-1940) une première définition de l'utilisation de la forclusion en psychanalyse avant que Jacques Lacan ne la définisse comme le sujet hors de l'univers du sujet d'un signifiant primordial.

Le père en tant que symbole, «le Nom-du-Père», constitue ce signifiant fondamental qui permet l'accès au stade symbolique. Pour Niles ce « Nom-du-père » prend la forme d'une phrase qui revient comme un leitmotiv « Pèlerin pour Perry<sup>592</sup> ». Pour l'enfant, le « Pèlerin » désigne un faucon. Or, le pèlerin désigne aussi le voyageur, l'étranger, autrement dit l'« Autre », qui est en outre le titre de l'œuvre. Le Nom-du-père est donc réduit à une image animale qui ne peut être appréhendée à cause de son caractère instable (voyageur) et étranger (l'autre). Le sens du nom Perry, « poiré » peut renvoyer au cidre que la famille fabrique, mais aussi au mot « père » en français, terme banal que Tryon n'est pas censé ignorer. Le Nom-du-père, associé à la religion n'est pas sans rappeler la trinité, le trois en un. Le père représente l'unité. Niles et Holland sont des doubles. L'un porte la marque de la virilité (Holland), l'autre celui de la féminité (Niles). La mère exerce un rôle privilégié dans la transmission à son enfant de ce premier symbole qu'est la fonction paternelle et, dès les premières pages du roman, on apprend que le second prénom de Niles est Alexandre, parce que sa mère s'appelle Alexandra :

Alexandre était - oh pendant que j'y pense – Alexandra, sa mère, et avait, c'est ce que ressentit Niles, un son efféminé<sup>593</sup>.

*The Alexander was by way of Alexandra, his mother, and had, Niles felt, sort of sissy sound*<sup>594</sup>.

C'est donc le symbole maternel qui est dévolu à Niles et non le symbole paternel. Le terme « sissy » dévirilise l'enfant<sup>595</sup>. Le Nom-du-père n'est pas dépourvu de signifiant mais il est confondu avec le symbole maternel. Lorsque le Nom-du-père est forclos, qu'est-ce que cela a comme conséquence dans la relation de la mère à l'enfant ? On parle de la jouissance de la mère par rapport à l'enfant psychotique. L'entretien de cette forclusion s'effectue par le

---

<sup>592</sup> Peregrin for Perry

<sup>593</sup> La traduction dans le roman était : « Alexandre, parce que sa mère s'appelait Alexandra ; et ça rendait un son bêta », p. 22.

<sup>594</sup> Thomas TRYON, *The Other*, op.cit., p. 14.

<sup>595</sup> Le second prénom de Holland, William (que l'on peut entendre comme « Will I am » qui permet de dédoubler le Will, propre à la gemellité), est bien plus proche du prénom du père « Vining ».

biais de certains détails qui apparaissent dans la relation Alexandra/Niles. Alexandra est enfermée dans son deuil, elle sort très rarement de sa chambre, se réfugie dans l'alcool et la lecture de romans que son fils lui rapporte de la bibliothèque. Elle corne les pages des livres, ce que son fils lui reproche. Il juge que les livres ne lui appartiennent pas, que c'est un signe de mauvaise conduite et une appropriation abusive de l'objet. Niles joue à être léger et volubile avec sa mère. L'exclusion de cette représentation précipite le développement d'un fonctionnement psychotique, marqué par le défaut de symbolisation. Exclu du fonctionnement symbolique, le sujet psychotique renvoie dans le réel ce qui a été forclos dans le symbolique par les hallucinations et le délire. La castration apparaît alors, non plus comme une représentation symbolique, mais comme une réalité.

Dans son souci constant d'une filiation avec Sigmund Freud, Lacan définit la forclusion comme la traduction de la *Verwerfung* freudienne. En fait, le terme *Verwerfung* connaît chez Freud des acceptions variées. Dans certains cas, il est proche du refoulement névrotique. Ailleurs, il exprime le rejet conscient d'une représentation, c'est-à-dire la condamnation par le sujet de cette représentation. Freud parle du « déni de la réalité » *Verleugnung*, il semble clair que, dans le récit, le « déni de réalité » constitue le pilier du fantastique et du psychisme de l'enfant. Le retour dans le réel de ce qui a été refoulé du symbolique est la définition lacanienne de la psychose. Lacan explique : « Ce qui n'est pas symbolisé, donc ce qui n'a pas d'inscription au niveau du système psychique, fait retour au sujet par l'extérieur, par le dehors et dans le réel ». Réel qui n'est pas la réalité quotidienne ou banale que nous pouvons partager mais celui qui, d'une part, a un rapport avec le corps et d'autre part, ce qui est, pour le sujet délirant, sa réalité, sa réalité psychique. Ce que le film et le roman s'évertuent à renvoyer c'est que, dans le psychisme de Niles, son frère n'est ni un fantôme, ni une symbolisation, mais une réalité physique.

Le concept de la forclusion atteste la présence d'une faille spécifique que l'on trouve chez les psychotiques: la faille dans le système symbolique. Cette faille est repérable par un trouble de la parole. Et même s'il est dans le langage, le psychotique n'a pas forcément la parole. Il peut très bien être « écholalique », c'est-à-dire parler en écho. Il est alors dans le langage parce qu'il utilise des mots, mais ces mots en question ne sont pas les siens. Il reprend les mots de l'autre. L'autre, avec un grand ou un petit "a". Et c'est l'autre double, l'autre spéculaire, qu'il imite et dont il reprend les mots. Danny, dans *Shining*, ne parle pas en écho, il se différencie de la voix qui parle, tandis que Niles parle à la fois pour lui et pour Holland. Ce qui trouble le spectateur, c'est que cette voix est donnée à l'autre, à un personnage visible à l'écran. Sauf dans une scène particulière, celle qui fait comprendre que Niles est un psychotique. L'enfant descend la nuit, appelé par l'ombre de son frère, il discute avec lui, assis dans un fauteuil du salon. On voit les deux enfants. Ada descend à son tour, entend les deux voix qui se parlent en écho, elle n'a pas besoin de voir (elle cache ses yeux en signe de désespoir) mais le spectateur voit Miles parler seul, il n'y a qu'une seule voix qui parle pour deux et Holland n'est pas visible, mais lequel des deux parle ? D'autres symptômes, proprement psychotiques, introduisent également cette faille dans le système symbolique chez l'enfant et l'adulte : les hallucinations, visuelles ou auditives, traduisent en fait que, ce que le sujet ne peut garder en lui, revient du dehors. Les hallucinations de Holland concernent son père dont il revit les circonstances de la mort ; son frère, présent dans sa chambre, dans les lieux où il joue, dans son cercueil quand il ouvre les yeux et qu'il lui parle ; elles sont alimentées par le jeu d'Ada, l'enfant investit un corbeau, devient le corbeau. Tout cela vient du dehors pour Niles puisque dans la psychose, si le sujet a une hallucination, par exemple s'il entend des voix (ou s'il voit quelque chose), il sera persuadé que ça vient du dehors, et non pas de quelque part en lui où « ça » parle. Ce ne sera donc pas, pour le psychotique, lui qui se parle, mais l'Autre qui lui parle. C'est donc le réel lui-même qui se met à parler. Ainsi la

forclusion entraîne-t-elle des effets destructeurs sur le sujet, constitués par les perturbations qui se produisent dans les trois registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Donc, si le refoulement est quelque chose qui est inscrit et oublié, et qui, à certains moments, fait retour, la forclusion se signale, parce qu'elle n'est pas inscrite, par un vide, un trou, dans le système symbolique. On peut comparer l'expérience constituée à un tissu. Ce tissu est composé d'une trame qui permet au tissu de tenir. Dans le cas du refoulement, il y aurait une déchirure, une sorte d'accroc dans cette trame, qui est toujours susceptible d'être reprise. En revanche, dans le cas de la forclusion, il y aurait un défaut dans la trame même, comme si les fils, au moment de la confection, n'étaient pas mis en place. Le trou qui en résulte ne peut pas, cette fois, être repris, puisqu'il n'y a pas de prise. Pour combler ce trou, il faudrait ajouter une autre pièce d'étoffe, ce qui n'empêche pas le trou d'exister. La forclusion est donc un trou, un vide qui va aspirer toute une série de signifiants, à la place du signifiant qui manque.

Dans le cas de « l'homme aux loups », qui fait partie des *Cinq psychanalyses* de Freud<sup>596</sup>, on peut retenir que ce patient avait eu, à l'âge de 4 ou 5 ans, une hallucination : il se trouvait dans un jardin public où il était en train de tailler un morceau de bois avec son canif et d'un seul coup il s'est rendu compte qu'il s'était coupé le doigt. Son doigt ne tenait plus que par un mince lambeau de peau. Il était horrifié, a fermé les yeux, a eu un malaise. Et quand il est revenu à lui il s'est rendu compte que son doigt était tout à fait normal, qu'il n'avait rien. C'était une hallucination. Quelque chose était revenu dans le réel. Pour lui, son doigt était coupé, et ce réel correspondait à ce qui avait été forclos. La réalité de la castration, c'est à dire ce troisième courant, plus ancien, n'avait donc pas été acceptée, avait été forclos et revenait dans le réel. Le fait avait été réel pour lui. On peut dire que ce qui est forclos, rejeté, expulsé au dehors, c'est un fragment de l'histoire du patient. Fragment de l'histoire qui n'a donc pas été symbolisé à l'époque où l'évènement s'est produit et qui devient traumatique. On ne peut

---

<sup>596</sup> Sigmund FREUD, *Cinq psychanalyses*, Paris, Puf, 1954, p.s 325 à 392.

qu'être attentif à ce parallèle entre l'homme aux loups et Miles. L'index du frère coupé – la castration porte à la fois sur le frère et sur l'index – et la bague, emblème de la lignée paternelle, lui sont revenus de manière frauduleuse, il essaie de les cacher dans une boîte à tabac, c'est-à-dire de les refouler, mais il n'y parvient pas puisqu'il est incapable d'effectuer la symbolisation. Castration, Nom-du-père et forclusion du Nom-du-père sont réunis dans ce personnage d'enfant. La boîte, dont il ne se sépare pratiquement jamais, permet de découvrir la clé de cette impossibilité de symboliser la castration. La seule fois, où Niles se sépare de sa boîte, qu'il la cache dans sa chambre, elle est immédiatement trouvée par sa mère. Pourquoi ? Que représente ce geste ? Il a coupé le doigt de son frère parce que celui-ci, dans son cercueil, lui a commandé de prendre sa bague. La rigidité du corps empêchant que la bague glisse du doigt, Niles a sectionné, non la bague mais le doigt. Niles opère lui-même la castration, bien qu'à aucun moment on ne le voie faire. Autrement dit, il ôte le doigt-pénis de la bague-vagin, auquel il est incapable de donner un signifiant symbolique. Flora dans *Le Tour d'écrou* faisait le geste contraire, elle essayait d'enfoncer un bout de bois dans le trou d'une planchette, et pour la Gouvernante, il ne faisait pas de doute que la fillette mimait symbolique l'acte sexuel<sup>597</sup>. Niles, lui, les sépare donc, et les réunis à nouveau dans la boîte qu'il garde comme un précieux trésor, mais qui représentent une énigme par leur présence. Le signifiant du Nom-du-père n'a pas pu être intégré, dans la mesure où il ne peut pas porter la bague de façon publique sans avoir à s'expliquer sur sa présence à son doigt. Il ne peut glisser la bague à son doigt que lorsqu'il est seul. Un doigt est substitué à un autre doigt, cette passation se fait en privé, pour éviter la castration ; d'une certaine manière, la peur existe. Lorsque sa mère trouve le doigt sectionné, elle lui demande de quoi il s'agit, et l'enfant est incapable de répondre autrement qu'en essayant de récupérer le doigt par la force. Ce qu'elle tient, c'est l'objet de la

---

<sup>597</sup> Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, *op.cit.*, fin du chapitre 6, p. 115.



castration ; dans le film, Holland surgit pour récupérer son doigt ; le spectateur voit nettement à l'écran les deux enfants, mais sans réaliser que la mère ne voit que Niles.

La séquence se passe la nuit, Alexandra a découvert le contenu de la boîte l'après-midi. Au début de la séquence, elle pleure auprès du puits où Holland s'est tué. Niles, prévenu par Holland, se réveille, la rejoint et l'aide à remonter l'escalier. Ce n'est qu'en haut des marches qu'Alexandra sort de sa poche le doigt sectionné et le montre à Niles. On peut s'interroger sur les raisons du temps de réaction si long de la mère. Doit-on supposer que la séquence doit se lire dans un contexte onirique ? L'attitude théâtrale de la mère au pied du puits, son regard flamboyant en haut des marches dans lequel on lit moins l'horreur qu'une sorte de jubilation à montrer l'objet dérobé ; dérobé, au sens courant, mais aussi au sens premier du terme, puisqu'elle sort l'objet et, de son déshabillé vaporeux et, du papier de soie bleu qui le protégeait des regards. Ces deux passages sont des indices qui montrent que la séquence est placée sous l'égide de l'inconscient. Du fond de l'inconscient, du puits dans lequel Holland est mort, ressort la nature des relations de la mère avec l'enfant. Les différents objets : le puits, l'escalier, le doigt s'interprètent facilement car la symbolique est stéréotypée. Leur disposition et leur utilisation déterminent leur place dans le jeu de l'inconscient. Le puits est en bas de l'escalier, la mère monte avec son fils et redescend seule en tombant. Niles la rejoint affolé. Ces va-et-vient verticaux disent la nature de l'angoisse de l'impossibilité de trouver des repères sexuels. Si le signifié des allées et venues de la mère, c'est le phallus, c'est dorénavant à partir de cette signification phallique que l'enfant va se repérer, en termes signifiants, là où il était avant confronté à l'innommable, l'indicible ; le « rien » qu'il était dans le désir de la mère et qui vient confirmer son manque à être, à ne plus être identifié à l'objet comblant, précisément à cette place symbolique du manque dans l'Autre, ce point d'où l'Autre désire. Et cet Autre est mort, mais irremplaçable et inaccessible. L'abolition symbolique chez Niles est difficilement compréhensible à ceux pour qui la symbolisation a été intégrée. C'est

ce qui est particulièrement fort et énigmatique dans ce récit. Sauf, lorsque l'on comprend qu'il s'agit d'une étape importante qui donne une explication à la formation d'une psychose.

A la frontière entre psychose et névrose, se situent ce que les successeurs de Freud ont appelé les cas limites que l'on retrouve dans *L'Exorciste*. Ces cas se situent entre les névroses classiques et les psychoses avérées : à la frontière. Car " limite " désigne le fait que la ligne fragile qui sépare le dehors et le dedans, le moi et l'autre, est mal assurée. De là, une perturbation de l'identité personnelle, un douloureux sentiment de vide, une aspiration vers le rien. Pour combler ce vide qu'il ne voit pas, Niles fait le vide autour de lui et entraîne sa famille vers l'Autre, vers Holland. La castration symbolique et la forclusion du « Nom-du-Père » prennent un tout autre tour quand il s'agit d'une fillette. Le mécanisme du passage à l'étape de la naissance de la féminité est élaboré dans *L'Exorciste*.

## LA NAISSANCE DE LA FEMINITE DANS *L'EXORCISTE*

... l'observation de la différence des sexes est au fondement de toute pensée, aussi bien traditionnelle que scientifique. Il s'agit du butoir ultime de la pensée sur lequel se fonde une opposition conceptuelle essentielle : celle qui oppose l'identique au différent, un de ces *themata* archaïques que l'on retrouve dans toute pensée scientifique, ancienne comme moderne, et dans tous les systèmes de représentation<sup>598</sup>.

Quand on ne croit plus au paradis,  
on commence à croire au spiritisme  
Mircea Eliade

### La naissance de la féminité

---

<sup>598</sup> Fr. Héritier, *Masculin/féminin*, 1996, O. Jacob, pp.19-20

Que de détours, chez Blatty et Friedkin, pour expliquer le passage à la féminité ! Car c'est bien ce problème qui est soulevé en arrière plan de cette histoire de possession. Dans *L'Exorciste*, parallèlement à l'histoire de Regan, une enquête est ouverte à cause de la profanation d'une statue de la Vierge dans une église. La statue est d'abord présentée partiellement, le visage, sur le bord cadre droit ; la finesse des lignes du profil et la blancheur évoquent la pureté. Un jésuite apporte deux bouquets de fleurs, il en dépose un au pied de la statue de saint Joseph qui porte un enfant dans ses bras, et c'est après la stupeur qui se lit sur son visage que le spectateur prend connaissance de la profanation. L'image présente la statue, en légère contre-plongée, avec de faux seins en carton pâte peints en noir et rouge, un phallus recourbé vers le bas dans les mêmes couleurs, et la tunique blanche, maculée de sang, tout comme les mains de la statue. La présence conjointe des seins coniques et du bébé-phallus n'est pas sans rappeler les statues symboles de fertilité dans certaines ethnies d'Afrique, ainsi que les poupées, jouets initiatiques des fillettes africaines qui représente un enfant phallus.



Figure Maternité Sénoufo, Nord Côte d'Ivoire<sup>599</sup>



Poupée Mossi, Burkina, Bénin<sup>600</sup>

Au-delà de l'acte profanateur dont le caractère choque parce qu'il est pornographique, il faut envisager l'acte symbolique. Cette image anticipe sur ce qui advient à Regan. Le prénom de la fillette vient du latin « regina », appellation donnée à la mère du Christ dans la prière « Salve Regina ». Regan, comme la statue de la Vierge, est profanée. Dans cette séquence, le caractère de l'outrage doit être dépassé pour comprendre que le passage à la féminité passe par la mise en scène symbolique de la maternité.

D'un point de vue métapsychologique, les relations mères-filles sont très complexes. La fille est perçue par la mère, de façon manifeste, comme son double et son prolongement ; ces

---

<sup>599</sup> Les grandes effigies Sénoufo de mère avec son enfant font partie de la statuaire sacrée du Poro, la société initiatique qui a pour mission d'apprendre aux hommes, au cours de trois cycles de sept ans à s'intégrer dans la communauté. La femme est représentée assise sur un siège à quatre pieds (deux seulement sont sculptés, les jambes de la statue forment les deux pieds qui manquent). Ce type d'assise est réservé aux personnages de haute condition sociale. Son attitude figée, hiératique, convient à la destination cérémonielle de la statue. Ses mains portent un enfant dont les formes sont peu anthropomorphes. Il ne s'agit pas vraiment d'une mère et de son enfant mais plutôt de la représentation d'un avatar de la grande déesse mère appelée Katyéléo ou vieille mère. La lourde poitrine de la déesse mère allaitant est le symbole de la nécessaire continuité de la société des hommes.

<sup>600</sup> Poupée Mossi. hauteur : 21cm. Nombreux sont les peuples d'Afrique noire qui confient à la fillette qui vient d'être excisée (cérémonie qui marque l'entrée dans l'âge adulte), une poupée fabriquée spécialement pour elle. Cette poupée, fabriquée avec les matériaux locaux peut être, selon les ethnies, en bois, en bambou, en terre... Elle a toujours une forme très schématique, ce qui lui permet d'être à deux niveaux de lecture. Pour la fillette, elle est son futur enfant, dont elle apprend à s'occuper : elle le lave, le caresse... (de petits trous indiquent les yeux, les narines, les oreilles et la bouche, et aussi, le plus souvent sur le dessous, à un endroit plus discret, le sexe et l'anus.) C'est aussi, sans qu'elle s'en rende compte, un objet initiatique qui l'habitue, par sa forme phallique, à ce qui sera à l'origine de son futur bébé. Cette poupée en bois tendre vient d'un village situé au nord du Bénin.

deux termes ne sont évidemment pas synonymes ; le premier concerne le tout, le second une partie. La façon d'élever une fillette dépend de ces deux termes. La fillette devra ressembler à sa mère, par divers procédés mimétiques, et entrer en rivalité avec elle, pour être réellement son double, selon le jeu de l'attraction/répulsion qu'il génère. Son prolongement, elle l'est depuis sa naissance, puisque la perpétuation de l'espèce passe par le cycle de procréation. La mère donne naissance à une autre mère, potentiellement. Ce qui se passe au niveau latent dépend cependant de ces deux projections que sont le double et le prolongement. L'enfant fille, comme l'enfant garçon, sont le prolongement d'une absence, l'absence de pénis. L'enfant phallus restitue à la mère une intégrité imaginaire, de l'ordre du fantasme. Le lien très fort qui unit la mère et l'enfant, l'amour, est ensuite géré de façon différente dans le mécanisme psychique de la fille et du garçon. Le complexe d'Œdipe prend fin chez le garçon à partir de la castration symbolique, comme nous l'avons vu précédemment, tandis que chez la fille, cette castration symbolique, qui existe aussi lorsqu'elle se rend compte que, comme sa mère, elle n'a pas de pénis, est le commencement de ce complexe puisqu'elle tourne son désir vers le père, à ce moment là. Le désir de faire un enfant à la mère se transforme en désir d'avoir un enfant de son père. Le « faire » actif devient l'« avoir » passif. Cela se remarque dans les jeux ; la poupée constitue dans l'imaginaire d'abord, le double de l'enfant, puis devient le substitut de la mère, autrement dit, la projection de son prolongement. Le baigneur est remplacé par la poupée Barbie. La naissance de la féminité se situe donc à la jonction de la découverte et de l'acceptation de la castration symbolique. La puberté, pour le garçon comme pour la fille, est une période où les transformations physiques et hormonales réactivent ces processus, en dormance pendant la période d'amnésie infantile à laquelle se rattache la notion de refoulement. Les conflits entre la mère et la fille proviennent du fait que la mère se voit en danger d'être privée de son enfant-phallus et, que la fille dans cette période trouble doit faire le choix de sa féminité : rester l'enfant phallus de sa mère, son double et son prolongement ou

accéder à sa propre féminité. Ce que met en scène *L'Exorciste*, c'est le moment de la vie de Regan où la fillette doit faire ce choix. De manière métaphorique, la petite fille qui devient une femme est comme un ange qui devient démon, une vierge sacrée qui devient une divinité païenne. La petite fille perd au fur et à mesure de l'histoire son aspect juvénile et féminin. Ses apparitions deviennent étranges, à partir de la soirée organisée par sa mère, où elle se dédouble de façon manifeste, alors qu'auparavant c'était de façon latente. Les scènes clés sont ainsi divisibles à chaque fois. Le premier groupe des scènes qui présentent un contenu latent du dédoublement de la fillette constituent le pilier du film

### ***Des bruits au grenier/ bruits du passé ou bruits du futur ?***

Que signifient ces bruits qui viennent du grenier ? Pour Chris, il s'agit de rats. Les efforts de son employé, Karl, pour chercher la présence d'un tel animal, n'aboutit pas. Chris, comme à son habitude, vérifie. Quand elle est dans le grenier, elle ne voit qu'un espace vide qui va être cependant l'objet d'une frayeur quand Karl y pénètre. Le spectateur pense qu'il s'agit manifestement de l'entrée du démon dans la maison, or seules Regan et sa mère entendent ses bruits. Chris cherche à épargner à sa fille la confrontation, même imaginaire, avec les rats, autrement dit, par association à l'arrivée de Karl dans le lieu, avec l'homme en général. La charge sexuelle de cet animal est indéniable. Lorsque Karl apparaît dans le grenier, c'est bien la silhouette de l'homme qui effraie Chris. Le grenier représente pour elle, le retour du refoulé de sa propre enfance. Karl représente l'image du père et, si Chris est parfois agacée par ses remarques, si parfois elle le craint, elle éprouve pourtant une grande tendresse à son égard. Karl et sa femme, image du couple parental, sont une présence troublante dans la vie de Chris, une façon de substituts rassurants qui pallient l'absence de son mari. Elle ne retourne pas chez ses parents, elle les emmène avec elle, afin de mieux supporter l'échec de son couple. Comme beaucoup de femmes, Chris est fragilisée par le départ de son mari, par son couple brisé, déconcertée par le fait que sa fille grandit et n'a plus autant besoin

de ses soins. Elle ne sait plus très bien comment gérer son nouveau statut. Elle sait être fille, mère, épouse, mais elle ne sait plus être femme. Un autre homme se présente dans sa vie, Burke Dennings, le metteur en scène du film qu'elle tourne. Elle dit à sa fille qui lui demande si elle va l'épouser, qu'elle l'aime comme elle aime la pizza, autrement dit comme un plat consommable, peu raffiné. L'envie de pénis surgit dans sa question : maman va-t-elle épouser un autre homme et ainsi, un autre homme sur lequel je vais pouvoir projeter mon envie va-t-il vivre sous notre toit ? Or, sous le toit, se trouve directement le grenier où la fragilité commune des deux personnages féminins se rejoint. Mais Chris ne souhaite pas d'homme sous son toit ; elle souhaite chasser le rat car c'est sur sa fille qu'elle concentre son amour, la seule personne sur laquelle son emprise peut s'exercer<sup>601</sup>.

### ***La robe/le placard***

Dans le roman, cette emprise commence avec la nouvelle robe bleue de Regan. Il s'agit d'un détail éparpillé dans le texte. Chris, la mère, parle avec Sharon. Elle doit sortir et dit à Regan de se changer et de porter sa nouvelle robe bleue. La fillette, dans sa chambre, à l'étage, réplique qu'elle ne trouve pas la robe. Sa mère, du bas de l'escalier, lui précise, inutilement, de chercher dans le placard. Puis, agacée par les propos de sa secrétaire, elle monte vérifier dans le placard et ne trouve pas la robe. La fillette et sa mère sortent. A leur retour, Chris trouve la robe, froissée, en boule, dans le bas du placard de sa propre chambre. Cela signe le premier refus de Regan de se conformer à l'image que sa mère s'est construite d'elle. L'éparpillement de cet échange de paroles, la substitution de placards, la valeur symbolique de la robe, cachée, en boule et froissée constituent un avant goût des relations

---

<sup>601</sup> Cf. l'article de Mariette MIGNET, « Déméter au divan », in *Violences, Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°8, 2003. Résumé : La figure mythique de Déméter, mère en deuil, accompagne analyste et analysante dans la violence de la souffrance de cette dernière au moment de se séparer de sa fille en âge de vivre sa vie, étape source de douleurs, parfois jusqu'à la violence. Dans la Grèce antique, les Mystères d'Eleusis offraient des rites de passage au cours desquels chaque génération s'initiait avec la déesse aux saisons de la vie, naissance, séparation, mariage et mort. Le divan de l'analyste devient ce lieu pour vivre les Mystères qui jalonnent la vie.

mère-fille et de la métamorphose que subira Regan. Lorsque Chris regarde dans le placard de sa fille, pour remettre la robe froissée, elle est fière du contenu, de la garde robe qu'elle peut lui offrir et son emprise sur sa fille va jusqu'à désirer diriger son regard.

Charmant. Des vêtements charmants, oui, Rags, regarde ici, pas là-bas du côté de papa qui n'écrit jamais<sup>602</sup>.

*Nice. Nice clothes. Yeah, Rags, look here, not there at the daddy who never writes.*

Pour Chris, Regan, est comme ces petites robes bien rangées dans le placard, installées sur les cintres, manipulable comme une marionnette. La robe en boule, métaphore de la marionnette rebelle, du corps qui prend la fuite pour échapper à l'emprise de la mère qui cherche à conserver l'enfant-phallus, tente de se cacher, de se soustraire au regard, le « regarde ici » qui signifie « regarde-moi ». La mère séductrice<sup>603</sup> qui oblige Regan à rester dans son giron (son placard) renforce la confusion :

Alors que, pendant la latence, les relations de la fillette aux femmes sont teintées surtout de mouvements identificatoires, au début de l'adolescence, on observe souvent la recrudescence d'une aspiration homosexuelle : vénération romantique pour une institutrice, une chanteuse, une comédienne (...). C'est souvent aussi l'époque de la meilleure amie (...). Cette recrudescence de l'envie de pénis, ne cédera que graduellement (...)<sup>604</sup>.

La « vénération romantique pour la comédienne » pourrait servir d'explication à un premier dédoublement de Regan. Elle lit, comme de nombreuses filles de cet âge, les magazines « people » afin de vivre des histoires par procuration, mais pour Regan c'est différent car c'est sa mère qui est représentée sur la couverture. Outre sa mère, la seule

---

<sup>602</sup> William BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 39. *The Exorcist*, *op.cit.*, p. 33.

<sup>603</sup> « Dans l'histoire précœdipienne de la fillette on retrouve aussi ce fantasme de séduction, mais c'est alors la mère qui est la séductrice ». Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, [1915-1917] Paris, 1936, Idées /Gallimard, p. 158.

<sup>604</sup> Susan HENNEN-WOLFF, « La première séductrice », in *L'Enfance du féminin, Libres cahiers pour la psychanalyse*, N° 8, automne 2003, p. 96.



personne avec laquelle Regan passe du temps est Sharon, la secrétaire, qui lui sert aussi de gouvernante.

### *Le cheval/ la sexualité*

Pendant cette scène, Regan raconte à sa mère ce que Sharon et elle ont fait dans la journée.

- (...) Oh oui ! Le *cheval* ! Elle s'anima soudain, les yeux grands ouverts. « Un monsieur avec un *cheval* est venu se promener près du fleuve. On se promenait et puis ce *cheval* est passé, oh ! qu'il était beau ! Oh ! maman, j'aurais voulu que tu le voies et le monsieur m'a laissé *m'asseoir* dessus ! oui, c'est *vrai* ! Enfin une *minute* ! Chris secrètement amusée lança un clin d'œil à Sharon. « C'était lui ? » demanda-t-elle d'un sourcil levé. Lorsqu'elles étaient venues à Washington pour les prises de vues, la blonde secrétaire, qui faisait désormais virtuellement partie de la famille, avait occupé une des chambres du premier étage. Jusqu'au jour où elle avait rencontré le « cavalier » à un manège voisin. Chris avait alors décidé qu'il fallait à Sharon un endroit tranquille où elle puisse être libre et lui avait retenu un appartement dans un hôtel luxueux, insistant pour payer la note<sup>605</sup>.

*-Oh, yeah! This horse! » She grew suddenly excited, eye widening. « This man had a horse, ya know, down by the river. We were walking, see, Mom, and then along came this horse, he was beautiful! Oh Mom, ya should 've seen him, and the man let me sit on him! Really! I mean, practically a minute! ». Chris twinkled at Sharon with secret amusement, «himself? » she asked, lifting an eyebrow. On moving to Washington for the shooting of the film, the blonde secretary, who was now virtually one of the family, had lived in the house, occupying an extra bedroom upstairs. Until she 'd met the «horseman» at a nearby stable. Sharon needed a place to be alone, Chris then decided, and had moved her to suite in an expansive hotel and insisted on paying the bill.*

Cette scène implique bien davantage qu'une simple promenade. L'image du cheval et du cavalier est directement liée à la sexualité. D'une part, la sexualité de Sharon est explicite, ce qui est latent c'est que Chris essaie de préserver sa fille de cette sexualité en envoyant sa

---

<sup>605</sup> William BLATTY, *L'Exorciste*, op.cit., pp. 32 et 33. *The Exorcist*, op.cit., p. 26.

secrétaire vivre son aventure ailleurs que sous son toit (ce qui reprend l'idée de ne pas avoir d'homme à la maison) ; la connivence entre Sharon et elle a pour objectif de rejeter Regan en dehors de leur secret qui n'en est pas un puisque la fillette a vu les amoureux ensemble. D'autre part, à la sexualité de Regan car son excitation lui fait dire : « he was beautiful ! » et non pas « it was beautiful ! ». Ce glissement du pronom neutre au pronom « humain » a deux conséquences<sup>606</sup> : soit, la fillette humanise le cheval soit, elle parle du cavalier et fait ainsi un lapsus. Dans les deux cas, ce qui compte c'est le désir qui s'est emparé de la fillette.

- *Mother, can't we get a horse? I mean could we?*

- *We'll see, baby.*

- *When could I have one?*<sup>607</sup>

La façon dont se traduit le désir de Regan est tout à fait significative d'un sentiment de culpabilité mêlé au désir. Elle utilise une négation et le pronom « we » qui inclut sa mère dans son désir ; puis, elle passe du présent au conditionnel : « ne pouvons-nous pas avoir un cheval ? Je veux dire pourrions-nous ? » Ce discours pourrait se traduire par : « Maman, comme Sharon, pouvons-nous, avons-nous le droit d'avoir une sexualité, toutes les deux ? » La question suivante est alors éloquente : « Quand pourrais-je en avoir un(e) ? » Avec qui Regan désire-t-elle avoir une sexualité ? Le « nous » signifie que Regan désire sa mère. Elle est donc entrée dans le processus normal d'un regain de désir lié à la relation préœdipienne. Le petit enfant, qu'il soit garçon ou fille, désire sa mère et Freud explique comment la fixation à la mère finit par disparaître chez la fillette pour devenir fixation sur le père. La période préœdipienne s'annonce comme une période où l'enfant vient combler chez sa mère le manque de phallus ; et pour l'enfant fille, le désir de faire un enfant à la mère est remplacé par le désir d'avoir un enfant du père, lorsqu'elle prend conscience que sa mère n'a pas de pénis

---

<sup>606</sup> Certes, l'anglais supporte les deux acceptions, mais le choix n'est cependant pas anodin en matière d'inconscient.

<sup>607</sup> *Ibid.* p. 27. La traduction française ne tenant pas compte de la spécificité des pronoms, c'est moi qui traduis.

et qu'elle non plus. Cette prise de conscience se transforme en agressivité envers cette mère qui l'a trompée et qui l'a faite sans pénis :

Le développement de la petite fille en femme normale est plus difficile et plus compliqué car il comporte deux tâches de plus, pour lesquelles le développement de l'homme ne présente pas de contrepartie (...) échanger zone érogène et objet, deux choses que le garçon, lui, conserve<sup>608</sup>.

Le désir de pénis de la fillette oriente alors sa sexualité, par l'acceptation ou non de la castration symbolique. Cette phase est habilement utilisée par la métaphore du cheval et du cavalier dans notre récit. Cet animal représente à la fois les aspects de la virilité (activité) et ceux de la féminité (passivité), de la force intrinsèque et de la domination par le cavalier. Le cavalier homme (l'ami de Sharon) a cédé sa monture à Regan. Autrement dit, Regan a goûté à la domination, elle passe du dessous au dessus, comme dans la période précœdipienne où l'enfant désire être tout puissant face au parent aimé; elle réactive le désir de former un couple avec sa mère. La fille est un petit homme dit Freud. Regan désire un cheval (substitut du pénis) et intègre sa mère dans son désir par le « we ». La réponse de Chris serait tout à fait adulte : « We'll see », elle ne refuse pas mais reporte à plus tard cette éventualité, si elle n'ajoutait pas « baby », c'est-à-dire en ne prenant pas en compte le fait que Regan ait onze ans.

### ***Le magazine/ la rivalité***

Sur la couverture du magazine que Regan cache sous son oreiller et que Chris trouve le soir, la photographie du couple mère-fille, arrache à Chris cette remarque dans le film : « Comme cette photo te vieillit ! ». La difficulté pour la mère de se rendre compte que sa fille grandit est indéniable ; elle ne l'accepte pas. Ce n'est pas son enfant qui vieillit mais la photographie qui en est la cause. Regan a lu l'article concernant sa mère et sa relation avec le metteur en scène Burke Dennings, c'est tout naturellement qu'elle lui demande si elle va se

---

<sup>608</sup> Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse, op.cit.*, p. 157.

marier avec lui. Derrière cette question enfantine se cache celle de la sexualité de sa mère ; le père parti, la mère choisit-elle Dennings pour le remplacer ? On pourrait avoir l'impression que Regan accepterait volontiers cette nouvelle situation. Cela permettrait à l'enfant de projeter son désir du père sur un autre homme et de se libérer ainsi de sa mère, comme dans le processus normal de l'accession à la féminité. Or Chris rejette cette possibilité et retire du même coup à Regan l'étape de la rivalité. C'est donc contre elle-même que la fillette va retourner cette agressivité qui va prendre un essor dépassant la raison.

### ***Où Regan sort de la norme***

La première scène où l'attitude de Regan va être curieuse est celle qui se déroule vers la fin de la soirée organisée par Chris. Il ne reste plus qu'une poignée d'invités ; Joe Dyer, jeune prêtre jésuite est au piano, et tout le monde chante en chœur. Regan fait son entrée dans le petit salon, le chœur s'arrête. Regan fait pipi sur le tapis et sa voix transformée déclare : « Vous allez mourir là-haut <sup>609</sup> » (« You're going to die up there ») en pointant l'index vers l'astronaute. Ce qui compte ici, c'est non seulement l'aspect régressif de Regan mais son dédoublement de personnalité par la voix qui ne fera que s'amplifier au cours du film. Outre la voix, c'est l'aspect physique de Regan qui se modifie ; sa force devient « virile » puisqu'elle fait passer un homme par la fenêtre de sa chambre. Cet homme est celui qui pourrait prendre la place de son père dans le cœur de sa mère : Burke Dennings ; c'est pourquoi elle se débarrasse du rival. Cet acte relève de la psychose. Le désir de s'approprier le pénis perdu régit la vie de la fillette et s'accompagne d'un puissant sentiment de culpabilité. Son agressivité n'épargnera ni sa mère ni les médecins ni son entourage immédiat. Dans les scènes qui suivront Regan, la petite fille, douce et gentille, l'enfant-phallus, fierté de sa mère, n'interviendra pratiquement plus. Le spectateur s'habitue à voir une Regan débridée.

---

<sup>609</sup> Peter William BLATTY, *L'Exorciste*, *op.cit.*, p. 87. *The Exorcist*, *op.cit.* p. 85.

### ***L'autre Regan, le transfert***

Dans cette séquence, le psychiatre souhaite hypnotiser Regan pour faire parler l'Autre en elle. L'Autre attrape les testicules du psychiatre et les serre jusqu'à ce qu'il hurle de douleur avec la volonté de priver l'homme de ses fonctions génitales, de le châtrer.

(...) la déception face à la mère primaire amène la fille à envier le pénis, ce qui se traduit dans cette phase-là par le désir d'abord d'incorporer, puis de retenir le pénis en elle et ainsi d'en déposséder le père et la mère. Ce mouvement ne peut se passer sans une culpabilité face à la mère, qui annonce la rivalité œdipienne. Ne pas jouir, plus tard de ce pénis « volé » en serait le prix à payer. La culpabilité face au père ainsi « châtré » se traduit, dans la vie de la femme adulte, souvent par un mouvement paradoxal [la soumission et le mépris vis à vis du mari]<sup>610</sup>.

Le récit s'amuse à rendre manifeste ce qui est de l'ordre du latent habituellement. C'est comme s'il donnait à l'inconscient, et notamment au « ça », l'occasion de réaliser tous les fantasmes, toutes les pulsions, sans que la censure du surmoi puisse intervenir.

### ***La masturbation***

Cette séquence de masturbation avec un crucifix dérange le spectateur. Elle s'effectue sous le regard de la mère, de Sharon et des médecins de Regan. A genou sur son lit, en chemise de nuit, filmée en contre-plongée, la petite actrice semble grandie, et pour cause, elle a été remplacée par une actrice adulte. Certes l'utilisation du crucifix tient de la profanation<sup>611</sup>, cependant l'objet mêlé au sang conserve une valeur symbolique de souffrance. Le sang semble provenir à la fois de la blessure infligée par l'objet et à la fois par, ce qui est considéré comme une malédiction divine envers la femme, le sang menstruel. Dans les deux cas le sang, la souffrance et la sexualité sont liés. Le seul plaisir existant est celui de la domination de la bête sur la psyché des autres : elle dit clairement que pour atteindre Chris, elle s'attaque à sa

---

<sup>610</sup> Susan HENNEN-WOLFF, "La première séductrice", in *L'Enfance du féminin, op.cit.*, pp. 93-94.

<sup>611</sup> La profanation de la statue de la Vierge et la profanation de la croix sur la vierge.

filles. Autrement dit, c'est l'effet rebond qui agit ici. A l'aspect dérangeant s'ajoute l'aspect provocateur qui dénonce une intrusion d'un regard étranger sur une sexualité solitaire. Dans son article « La première séductrice », Susan Heennen-Wolff explique que :

L'inhibition de la masturbation entrave la confiance en sa propre pensée comme le sentiment d'habiter son propre corps<sup>612</sup>.

Il semblerait que les auteurs aient pris cette définition au pied de la lettre, en effet, la possession n'est-elle pas le sentiment de ne plus contrôler ni sa pensée, ni son corps ? Il ne faut donc plus considérer Regan comme une petite fille bien particulière mais comme symbole de l'exigence d'une société envers la sexualité des enfants, les mères oubliant ou feignant d'oublier que la petite fille est une femme en devenir. Cette parodie de l'orgasme féminin que constitue cette scène à laquelle toute érotisation est supprimée en faveur de l'obscénité et de la cruauté sado-masochiste permet malgré tout de remettre en question des valeurs dépassées sur le sujet de l'onanisme<sup>613</sup>.

Que découvre-t-on en cheminant vers l'orgasme? le pouvoir de fantasmer son identité aux parents et de s'imaginer toutes les positions de la scène primitive aux divers niveaux où elle est abordée. L'orgasme obtenu a véritablement valeur de vérification : le fantasme est valable puisqu'il a « provoqué » la jouissance<sup>614</sup>.

Les propos tenus par la fillette à ce moment-là ne prennent sens que si l'on considère qu'ils sont prononcés avec la voix de Burke Dennings, cet homme grossier et obscène dans ses propos, que Regan a défêtré et qui est mort. Ici, la volonté, inconsciente ou non, des auteurs est de renouer avec le fantasme de la scène primitive fantasmée par la fillette, d'imaginer la sexualité de sa mère avec Burke Dennings (substitut symbolique de la sexualité du père). Cette voix d'homme et la laideur de la fillette vont de concert avec les propos. La

---

<sup>612</sup> M. TOROK, « La Signification de l'envie du pénis », in *La Vie sexuelle*, Payot, p. 200.

<sup>613</sup> Il semble que ce soit la première et la dernière fois qu'une scène de masturbation soit ainsi tournée pour le cinéma non pornographique. Cette scène a marqué par son mauvais goût mais la volonté du réalisateur est aussi provocatrice.

<sup>614</sup> Citation de M. TOROK, « La Signification de l'envie du pénis », in *La Vie sexuelle*, op.cit.

fillette passe du stade pré-génital au stade génital, la naissance du féminin s'organise dans le chaos.

### ***Le combat final avec le mal***

Regan, possédée ou schizophrène, lutte contre son mal intérieur, avec l'aide du Père Karras. Son double statut de prêtre et de psychanalyste a quelque chose de redondant. Il est le « père » par le mécanisme du transfert, et le « père spirituel » ; ce qui lui confère le double pouvoir de guérir les deux types de maux : le mal psychique et le mal spirituel.

L'emprise affective et spirituelle que l'image du père exerce sur Regan ne cesse pas avec son absence, qu'il s'agisse de son véritable père qui est à Rome dont la caractéristique est le silence ou de Burke le substitut qui vient de mourir, dont la caractéristique est un flot de paroles grossières, mais par le combat de la peur provoquée par cette image. Cette peur qui existe depuis le berceau évoque des mains qui se tendent pour attraper le bébé, d'où l'idée d'agrippement, d'emprise. Les photogrammes ci-dessous ont été choisis afin de permettre de visualiser cette relation. La contre-plongée fait perdre les repères de verticalité – l'enfant se trouve-t-elle en bas ou en haut ? – ainsi que les repères de proportion : les mains paraissent gigantesques et le corps, tout petit, semble tenir dans les mains. Ce plan, le plus percutant du film, renvoie à la régression de Regan à l'état de bébé : la position des bras, le rictus, les taches sur le visage, les mains (de l'obstétricien ?) rappellent le moment de la naissance. Bien que la caméra subjective invite le spectateur à voir par les yeux de l'adulte, prêtre ou démon, c'est l'impression, que peut ressentir l'enfant, qui imprègne cette image : la vulnérabilité et la peur du démesurément grand pour lui, l'arrachement à une vie utérine dans laquelle la toute puissance du bébé semble privée de temps et de fin, où son statut est quasiment divin, la solitude due à l'absence de la mère, la première colère peut-être aussi face à l'injustice de ce changement brutal, la première révolte contre le Créateur, comme l'ange déchu.



Regan et Karras au moment du transfert du démon



Photographie d'un bébé qui vient de naître<sup>615</sup>

La relation entre la naissance de l'enfant et la révolte de Lucifer contre Dieu m'apparaît comme un critère fondamental dans la compréhension de l'enfant fantastique. Lucifer prend conscience de son détachement de sa nature divine et il se révolte ; sa chute, sur terre, l'enfer, précise que ce détachement est une rupture analogue à celle du bébé qui naît. L'enfant naît à la fois ange et démon ou selon les termes de Freud, pervers polymorphe.

Cette intuition, latente, inhérente à l'homme, ce lien entre le sacré et le profane, revient comme une obsession dans les œuvres fantastiques qui utilisent des personnages d'enfants, mais jamais avec autant d'intensité que dans *L'Exorciste*.

### ***L'élan***

La question du pessimisme ou de l'optimisme qui clôt l'histoire de cette naissance du féminin a été débattue par Blatty et Friedkin, vingt ans après la sortie du film.

Friedkin : Je sais que certaines scènes que j'ai coupées ont soulevé la controverse, et en particulier la dernière séquence entre Kinderman et Dyer, que tu aimes beaucoup. Mais mon sentiment en tant qu'interprète de ce matériau est que cette scène était trop explicite. (...)

---

<sup>615</sup> Merci à El Nito, de 3D-Station qui m'a permis de trouver cette photographie.



Blatty : (...)Le problème, que nous avons donc nous-même créé, bien qu'on n'y soit pour rien, c'est que de nombreuses personnes considèrent encore aujourd'hui *L'Exorciste* comme un film pessimiste. Résultat : nous nous sommes mis toi et moi à la recherche d'une nouvelle fin qui permettrait au public de se dire : « Eh, calme-toi, tout va s'arranger. Tout va bien. C'est le bon qui a gagné. »<sup>616</sup>

Les deux auteurs sont conscients de la portée symbolique, allégorique même, de ce combat mais ce qui est étonnant c'est qu'ils ne se rendent pas compte à quel point c'est à l'enfant que revient le mot de la fin, à leur insu :

Blatty : (...) Mais je tenais à cette explication de Merrin parce que je jugeais utile de l'entendre dire à Karras que l'objet de toute cette histoire n'était pas la petite fille. Il a dit à Karras que la cible [du démon], ce sont tous les autres, et son but est de nous désespérer de notre humanité (...) <sup>617</sup>.

Car, la séquence finale est la suivante : Chris et Regan sont sur le point de partir de Washington. Le père Dyer vient leur dire adieu. Regan le regarde, se jette à son cou et l'embrasse. L'insert sur le col blanc du prêtre insiste sur deux points dans la représentation : l'amalgame entre Dyer et Karras, de par leur rôle de prêtre, aux yeux de l'enfant qui voit et du spectateur qui voit par ses yeux, et sur ce que représente ce col d'un point de vue symbolique : le renoncement, entre autre, à la sexualité. L'élan qui pousse l'enfant (la vie) à embrasser le prêtre est-il interprété comme un geste de reconnaissance, de pardon, d'adhésion au monde, ce qui donne à cette fin un caractère optimiste, quoiqu'en pense le scénariste et romancier, Peter Blatty. Regan accepte par ce geste sa féminité, indique que ce que sa mémoire a oublié reste dans son inconscient, qu'elle accepte le détachement avec « le père » comme la fin du complexe d'Œdipe.

## **DE LA BISEXUALITE DU *TOUR D'ECROU* A L'INCESTE DES *INNOCENTS***

---

<sup>616</sup> Mark KERMODE, *Dans les coulisses de L'Exorciste*, op.cit., pp. 148 et 150.

<sup>617</sup> *Ibid.*

Les commentaires psychanalytiques<sup>618</sup> du *Tour D'écrou* de Henry James sont abondants, c'est pourquoi je ne ferais qu'une investigation partielle et comparée avec le film de Jack Clayton.

### ***Un point de vue différent pour marquer la fin de l'innocence***

Jack Clayton a voulu, en apparence, rester fidèle au roman, dans son atmosphère. Pourtant, il n'a pu s'empêcher de « monter » sa propre lecture du texte de James. Or, toute lecture est subjective car tributaire du vécu individuel ; il ne faut pas oublier que le fantastique est une affaire de culture et donc variable selon le lieu géographique, l'époque, les croyances, le milieu social et autres critères inconscients. Les fantômes, pour James ou pour Clayton, ne représentent pas les mêmes tourments personnels. Clayton, lecteur de James, selon ses propos, a été fort impressionné par la lecture de ce roman lorsqu'il était adolescent<sup>619</sup>. Et son film contient cette impression première, et non obligatoirement une lecture érudite et adulte.

Clayton a commencé par retirer à la Gouvernante le statut de narratrice. Au contraire, le point de vue est souvent fantomatique, tournoyant. Cette première différence est d'importance. Le point de vue unique de la narratrice, dans le roman, peut être remis en cause et cela correspond bien à l'intention de James. Si James a prêté sa plume à une femme, cela n'est pas anodin. Et tout comme on a pu écrire que Madame Bovary était Flaubert, on pourrait dire que la Gouvernante, c'est James, mais à un degré plus important encore. En effet, Madame Bovary est une lectrice mais elle n'est ni narratrice, ni écrivain, tandis que la Gouvernante a tous ces rôles. James s'est effacé pour laisser la femme en lui, écrire et décrire certaines facettes de la bisexualité. Comme le précise Murielle Gagnebin :

---

<sup>618</sup> Cf. notamment *Twentieth Century Interpretations of the Turn of the Screw*, édité par Jane P. Tompkins, New Jersey, 1970, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliff.

<sup>619</sup> A la sortie du film, Penelope HOUSTON écrit : « *The Turn of the Screw* is something he [Jack Clayton] has wanted to do for a long time : it is for the audience to take it from there », « The Innocents » in *Light and Sound*, vol. 30, été 1961, p. 114 et 115.

Rappelons que par ce terme, il est communément désigné « la simple disposition mentale à fantasmer, à comprendre, à partager le vécu sexuel et psychosexuel d'une autre personne de l'autre sexe<sup>620</sup> ».

Si l'on considère les personnages masculins décrits : l'oncle est un dandy raffiné, éternel célibataire voyageur – ce qui ressemble étrangement à ce que James a vécu – et Peter Quint est un séducteur et un rustre, on ne peut que remarquer leur impossibilité à assumer une paternité. Le premier est un vivant qui joue au fantôme, le second est un fantôme qui joue au vivant. Entre ces deux personnalités extrêmes, se trouve Miles, un petit garçon qui, renvoyé de son collège, se trouve plongé dans un univers féminin, entouré de Mrs Grose, de sa Gouvernante et de sa sœur, Flora.

Dans le roman, la narratrice décrit ces hommes. Le charme de l'oncle l'a persuadée que sa mission constitue un sacrifice romantique. La confrontation avec Quint est ambiguë : le rôdeur devient dans son imagination un secret d'Udolphe, puis un acteur et enfin, un spectre lubrique. Reste Miles sur lequel elle reporte son attention, et, malgré sa demande de retourner parmi ses semblables, au collège, la Gouvernante resserre son emprise et de provoque la mort de l'enfant.

### ***L'emprise***

La notion de pulsion d'emprise (*Bemächtigungstrieb*) a été abordée par Freud dans sa première théorie sur les pulsions, puis a été abandonnée car cette voie, ouverte par Adler, niait l'importance de la libido et réduisait tout à l'agressivité. Freud écrivait en 1914 « le système adlérien repose sur la pulsion d'agression ; il ne laisse aucune place à l'amour<sup>621</sup> ». Cette

---

<sup>620</sup> Murielle GAGNEBIN, *Du Divan à l'écran, op.cit.*, p. 33, cite Ch. DAVID « Rapport sur la bisexualité psychique », in *Revue Française de psychanalyse*, tome XXXIX, 1975, p.836.

<sup>621</sup> Cf. Article de Paul DENIS, « De l'emprise à la perversion », in *Revue française de psychanalyse*, Paris, 1992, tome LVI, numéro spécial congrès, p. 1297.

notion a été remise au goût du jour et récemment<sup>622</sup> développée par Jean Gillibert, François Ganteheret et Paul Denis<sup>623</sup>.

La pulsion d'emprise est essentielle pour comprendre l'enfant dans le fantastique qui n'est pas réductible à l'instance du « ça » comme il est commun de le lire.

La pulsion d'emprise comme pulsion de pulsion, à mi-chemin entre la pulsion de vie et la pulsion de mort, - la pulsion de puissance possessive - est une sub-détermination du lien de la pulsion à elle-même avant tout destin de pulsion, avant toute vicissitude<sup>624</sup>.

Les enfants, comme les monstres, sont souvent représentés, les bras en avant. L'enfant cherche, les bras tendus, le cou protecteur de sa mère. Le monstre cherche à étrangler sa victime. Paradoxalement, c'est la même image. Les deux cherchent à absorber l'autre par ce geste. Il s'agit d'une emprise physique qui transforme l'image de l'enfant en monstre, image transformée métaphoriquement, qui cache en réalité une emprise psychique.

Dans son film Clayton a travaillé sur l'emprise. Il a ajouté une scène inquiétante. Pendant la partie de cache-cache, Miles surprend Miss Giddens, agenouillée dans le grenier devant la découverte qu'elle vient de faire : la boîte à musique que Miss Jessel avait offerte à Flora, et le médaillon avec le portrait de Quint que ce dernier avait donné à sa maîtresse. L'emprise s'effectue ici à plusieurs niveaux. D'abord, la présence de ces objets dans le grenier, caché dans ce lieu qui représente la mémoire de la maison sont des objets que l'on n'a pas osé jeter, que l'on a enfermé l'un dans l'autre. Le contenant et le contenu, la matrice et l'embryon. Ces deux objets semblent indissociables. L'emprise du contenant sur le contenu est annulée au moment où Miss Giddens sort le portrait de la boîte. Symboliquement, cela signifie que, comme Pandore, elle déchaîne ainsi les forces maléfiques. Lorsque Miles entre, Miss Giddens lui tourne le dos, comme elle est à genou, elle est plus petite que lui. Il s'approche et lui serre

---

<sup>622</sup> Un numéro spécial de NRP avait relancé l'intérêt pour l'emprise en consacrant un numéro à ce sujet en 1981.

<sup>623</sup> Paul DENIS, *Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion*, Paris, 1997, PUF

<sup>624</sup> Jean Gillibert, *Guérir en psychanalyse*, 3<sup>e</sup> partie « La drogue psychanalytique ».

le cou de ses bras, l'empêchant de bouger. A ce moment là, la gouvernante est sous l'emprise de l'enfant. Elle est le contenu et lui, le contenant. L'arrivée de Flora permet la fin de l'emprise physique, mais la notion reste. Le passage de l'emprise des objets, représentant les relations des défunts, reprend sa véritable position par le geste de Miles. L'emprise que Quint exerçait de son vivant se transfère sur Miles qui accède au rôle dominant. La virilité de Miles n'est pas touchée. Cette scène a été ajoutée dans le film, ce qui prouve bien que le réalisateur n'a pas le même point de vue que James sur le personnage de l'enfant fantastique.

Dans le film, la présence de ces hommes évite les descriptions provenant d'un point de vue unique, sauf lorsque Miss Giddens rêve. Miles ressemble à son oncle tant par son élégance que par sa prestance orale et, à Quint par son audace et sa grossièreté dans quelques scènes. Il semble que Miles se soit forgé une personnalité provenant de ces deux hommes mais Clayton supprime la scène durant laquelle Miles demande à retourner au collège. Le contexte féminin n'est pas contesté par Miles dans le film alors qu'il l'est dans le roman.

C'est sur cette différence que les intentions des deux auteurs divergent<sup>625</sup>. James pose de façon latente la question de la bisexualité, Clayton celle de l'inceste. Pour James, cela se cristallise sur le désir de Miles de se retrouver avec ses semblables et de laisser Flora dans un univers féminin ; pour Clayton, ce sont les baisers qui sont ambigus : Miles embrasse Miss Giddens sur la bouche avec passion, et c'est avec la même ardeur que Miss Giddens l'embrasse lorsqu'il gît dans ses bras. Il ne s'agit que de l'intention d'évoquer ces voies interdites dont la transgression mène au même résultat : la mort de l'innocence.

---

<sup>625</sup> Pour Jeanne Thomas ALLEN, la différence consiste davantage dans le changement de questionnement. Cf son article « *Turn of the Screw and The Innocents: Two Types of Ambiguity*, in *The Classic American Novel and the Movies*, NY, 1977, Frederick Ungar Publishing.

## CONCLUSION

L'enfant fantastique aurait pu s'envisager comme un héros de récit de quête qui, se trompant de voie, n'aboutit pas à la victoire finale sur le mal et donner l'impression d'être un perdant, mais il n'a ni d'objet de quête ni de recherche particulière sauf celle de retrouver un état initial heureux. Cet état initial n'est qu'évoqué dans les récits filmiques ou romanesques : « l'avant » était heureux ; les récits commencent quand cet état initial a déjà été perturbé et qu'un nouvel état s'est mis en place. Néanmoins, ce glissement prouve que l'enfant a été perturbé auparavant. Il ne passe pas de l'innocence à la perversion de cette innocence pendant le temps de la diégèse mais dans un temps antérieur à la diégèse. La perversion découle de l'élément perturbateur et elle se manifeste par la présence du surnaturel. L'élément perturbateur n'est donc pas le surnaturel. L'enfant fantastique convoque le surnaturel au nom du principe de plaisir. Il pourrait donc apparaître comme l'élément perturbateur d'autant que son absence dans les titres et les *incipits* et sa présence dans les péripéties aux côtés du surnaturel, comme le montrent les schémas narratifs, sont des indices de cette appartenance. Or, il est aussi vraisemblable de reconnaître que c'est le monde de l'enfant dans l'univers représenté qui est perturbateur, puisque l'enfant ne ferait appel au surnaturel que pour conserver ou retrouver le monde tel qu'il lui convenait antérieurement. En inversant ainsi la situation, le surnaturel vient jouer le rôle d'adjuvant. C'est dans cette réversibilité que se situe la véritable perversion, car revenir en arrière, remonter le temps, est impossible. L'enfant fantastique va donc s'adapter à ce nouveau mode de vie en cherchant à se rendre maître de son espace parce qu'il est dans la phase de la pensée magique. Cette phase peut être assimilée à une période fantôme, évanescence mais composée de résidus de souvenirs qui la rendent effective ; cette phase ne s'arrête pas brusquement, elle perdure à l'âge adulte sous une forme

plus contrastée. C'est sans doute pour cette raison que la théâtralisation est toujours si présente dans l'environnement du personnage d'enfant fantastique. Il s'agit d'une mise en abyme de cette phase, circonscrite et surcadrée dans l'espace et le temps. Le cinéma utilise de façon assez naturelle cet artifice. La théâtralisation permet une distanciation avec l'enfant fantastique qui, sur scène ou sur un semblant de scène, n'est plus l'enfant mais l'acteur. Le théâtre met en scène des fantômes, les rend vivants, comme dans la pièce de William Archibald ou l'opéra de Benjamin Britten et cela vient d'une tradition théâtrale anglo-saxonne. Le cinéma possède en outre la faculté de rendre visible l'invisible et de jouer sur les plans mentaux. Il montre grâce au montage ce que la littérature ne peut pas montrer. L'ellipse temporelle dans la littérature a un effet brutal, au cinéma, le fondu-enchaîné ou la superposition d'images, permet de la rendre magiquement liée. L'importance du contrôle du regard dépasse la faculté du roman et c'est en cela que le cinéma ajoute une vision particulière au fantastique, en tant qu'il accentue la vraisemblance de ce qui est montré. Ce qui est visible existe. L'enfant est visible à l'écran, donc son existence n'est pas remise en cause. Or, les créatures fantastiques n'existent pas, du moins les auteurs ne tiennent pas à ce que les lecteurs ou les spectateurs croient fermement à leur existence dans les récits. Donc, qu'est-ce qui prouve que l'enfant fantastique existe et qu'il possède les pouvoirs que les auteurs lui prêtent ? Dans quelle mesure ne sont-ils pas assimilables à ces créatures fantastiques ? Elles représentent le « retour du refoulé » or les enfants sont sans doute au stade du refoulement mais pas encore au stade de leur retour puisqu'ils ne sont pas encore adultes. Ils représentent donc « autre chose » que des enfants ordinaires ; ils sont donc, en apparence, des enfants ou plutôt, des apparences d'enfant.

Ce que propose le cinéma fantastique du XXI<sup>ème</sup> siècle, c'est un enfant qui maîtrise de mieux en mieux son rapport au surnaturel. Ainsi, le film *Le Sixième sens* de Night Shyamalan,

une séquence illustre ce que l'on pourrait appeler le syndrome des bras tendus. Cole est un petit garçon qui voit des fantômes dans sa maison. Une nuit alors qu'il s'est levé pour faire pipi, une ombre passe derrière lui. Il entend du bruit dans la cuisine et il s'approche de la porte. Une femme brune lui tourne le dos, il l'a prend pour sa mère mais quand elle se retourne, il est clair qu'il s'agit d'un fantôme. Elle se met en colère, lui parle comme s'il était son mari. Ce qui se passe à ce moment là, est un effet cinématographique emprunté à *Shining* de Stanley Kubrick. L'enfant est terrifié, la distance qui le sépare de la femme doit être de cinq à six mètres. Elle tend ses bras pour montrer ses poignets tailladés. Un cut rapide et un insert sur les poignets donnent l'impression que les bras se sont allongés ou rapprochés de l'enfant et qu'ils sont à présent à quelques centimètres de lui. De nouveau un cut et la femme semble être encore davantage éloignée qu'auparavant. Dans *Shining* les deux petites sœurs sont au fond du couloir puis après un cut elles se retrouvent près de Dany. Il s'agit du même procédé que pour l'apparition/disparition mais qui joue sur l'éloignement/rapprochement sans utiliser le mouvement. Ce procédé fait penser à ce que pouvait ressentir un nouveau-né lorsque sa mère se penche vers lui sur son berceau, les bras en avant. La perception des nouveaux nés n'est pas identique à la notre, l'impression de rapidité, de rapprochement et de grossissement ne sont pas sans créer des angoisses, qui se transforment en peurs et qui perdurent en se transformant en cauchemar<sup>626</sup>. A la fin de la séquence, Cole se réfugie dans sa tente rouge. En caméra subjective on voit la femme dans l'encadrement puis baissé du rideau. Noir. Cette théâtralisation qui clôt la vision cauchemardesque a un effet rassurant, c'est fini. Toutefois, ce syndrome est réversible. Si les monstres sont souvent représentés les bras en avant, les enfants adoptent souvent cette attitude, soit pour trouver leur équilibre, soit pour stimuler une demande affective. Cette gestuelle, au cinéma, de Frankenstein, des morts

---

<sup>626</sup> Le syndrome des bras tendus se vérifie à différents âges : lorsque la mère (ou le père) vient chercher son enfant à la sortie de la crèche, de l'école, les bras en avant : ce signe d'affection peut-être perçu comme agressif, c'est le même geste qui est fait lorsqu'un méchant veut étrangler quelqu'un ; puis plus tard, c'est un signe de mère possessive, qui entoure, embrasse au point d'étouffer, métaphoriquement, l'enfant.



vivants et des autres créatures fantastiques, paraît souvent grotesque, parce qu'elle n'est pas en adéquation avec leur âge. Pourtant, c'est la même volonté d'emprise qui est à la source de ce comportement chez les monstres et chez les enfants.

Le dernier point que le cinéma réussit à mettre en valeur, ce sont les métamorphoses engendrées par les souvenirs écran, parce qu'il est donné à voir dans un laps de temps limité. En deux heures l'œuvre est visualisée, ce qui n'est pas possible avec un roman. Murielle Gagnebin étudie un modèle herméneutique à deux versants ; le premier où elle propose de considérer « l'œuvre comme un drame où jeu psychique et jeu morphologique convergent, (...) et de l'appréhender comme **un fonctionnement psychique en soi** <sup>627</sup> » ; le second versant de son épistémologie de la création peut se résumer à une formule paradoxale : « l'artiste, stratège de l'inconscient ». Ce système permet d'éviter des écueils notamment celui de considérer l'œuvre comme un symptôme ou un lieu latent. « L'acte créateur rencontrerait ainsi un réel programme d'exécution que la théorie des causes aristotéliennes, ravivée par les découvertes de la psychanalyse, ordonnerait », selon elle. Cette piste permet de considérer l'enfant non plus comme un personnage marginal mais comme un personnage faisant partie intégrante de la stratégie créatrice. On peut l'identifier surtout selon la cause matérielle constituée par les pulsions partielles, la matière brute, telle la pierre qui sert à créer une statue. L'enfant présenté dans les récits fantastiques ne correspond pas à un personnage marginal mais à un personnage intermédiaire dont la spécificité permet de combler d'une façon singulière le vide de l'amnésie infantile, tout en faisant surgir le refoulement de façon masquée, comme dans le travail du rêve où l'inconscient effectue ce que Freud appelle le déplacement. Ce fantasme transforme l'enfant, en personnage métaphorique des forces pulsionnelles à l'œuvre pour corrompre l'innocence et en un personnage allégorique détenteur

---

<sup>627</sup> GAGNEBIN Murielle, *Du Divan à l'écran*, PUF, Fil rouge, Paris, 1999, page 20.

d'un sixième sens perdu par les adultes et cependant convoité. L'un des synonymes de la corruption est la séduction.

« Les deux sujets principaux qui me passionnent sont « Qu'est-ce que la réalité ? » et « Qu'est-ce qui constitue un être humain authentique ? »<sup>628</sup>.

Ces questions peuvent paraître paradoxales dans la bouche d'un auteur de science-fiction et de fantastique tel que Philip K. Dick, car réalité et fantastique, personnage fantastique et authenticité s'associent mal. Néanmoins, elles renseignent sur les motivations qui conduisent un écrivain à créer un univers et un personnage et débouchent sur deux autres questions : Qu'est-ce que la réalité fantastique et qu'est-ce que l'authenticité d'un personnage fantastique ? Ce que souhaitent Philip K. Dick et les auteurs de récits fantastiques, c'est retranscrire une vision des profondeurs de l'être humain dans un univers créé à sa mesure. Que se passe-t-il quand on place un personnage dans une situation donnée ? L'enfant fantastique est-il authentique ? Que se passe-t-il quand on place un enfant face à un fantôme, à un monstre, à un pouvoir surnaturel et comment fonctionne la recherche d'authenticité ? La première nouvelle écrite par Philip K. Dick répond, en partie, à ces questions :

Cette nouvelle parlait d'un chien qui croyait que les éboueurs qui passaient chaque vendredi matin, volaient en fait la précieuse nourriture que la famille avait soigneusement entreposée dans un récipient en métal. Chaque jour, les membres de la famille portaient des sacs en papier remplis de nourriture bien à point, les mettaient dans le récipient en métal et refermaient le couvercle – et lorsque le récipient était plein, ces horribles créatures arrivaient et volaient tout, sauf le récipient. En fin de compte, le chien s'imaginait qu'un de ces jours les éboueurs auraient mangé les gens de la maison, tout comme ils volaient leur nourriture<sup>629</sup>.

---

<sup>628</sup> Philip K. Dick, « Comment construire un univers » in, *Si ce monde vous déplaît...et autres écrits*, Paris, L'Eclat, 1998, p. 186. « How to Build an Universe » essai paru pour la première fois dans l'anthologie *I Hope I Shall Arrive Soon* (1985).

<sup>629</sup> *Ibid.*

On ne sait pas a priori ce que pense un animal, on ne sait pas non plus à quoi pense un enfant. Ces deux personnages ont pour point commun ce mystère. C'est ce que Stephen King essaie de faire quand il écrit les pensées de Danny : « Le DIVORCE était ce que Danny redoutait le plus au monde. Dans son imagination ce mot était toujours écrit en lettres de sang, toutes grouillantes de vipères<sup>630</sup>. »

Mais tous les écrivains de fantastique n'essaient pas de percer le mystère des pensées des enfants. Ils peuvent se contenter de placer l'enfant face au surnaturel et de décrire les faits ; et dans ce cas, ce sont les personnages adultes qui cherchent à percer les secrets des pensées de l'enfant ou qui déplacent le problème.

Stephen King dans *Shining* et Thomas Tryon dans *L'Autre* essaient de rendre compte de la psyché infantile. On connaît les pensées de Danny par le biais d'un narrateur omniscient et celles de Niles par le discours externe avec son frère fantôme. Rétrospectivement, pour le lecteur ou le spectateur, Niles se parle à lui-même, mais pendant toute la durée du récit, il entre dans la réalité de l'enfant et pense, comme lui, que le frère est vivant.

Henry James dans *Le tour d'écrou* et John Wyndham dans *Les Coucous de Midwich* n'essaient de percer ce que pensent les enfants qu'à travers les personnages adultes : la gouvernante narratrice et un narrateur extérieur à l'histoire. Ils mettent une distance narrative assez forte pour éviter une confrontation directe avec les pensées des enfants. Dans les adaptations de Clayton, *Les Innocents*, et de Wolf Rilla, *Le Village des damnés*, comme dans les autres adaptations sauf celles de Kubrick et Mulligan, le spectateur n'accède pas aux pensées ou aux hallucinations des enfants. Le cinéma raconte et représente l'enfant de la même façon que dans la vie réelle.

Dans le premier cas, l'enfant dont on connaît les pensées est considéré comme un personnage intégré au monde des autres personnages ; dans le second cas, il est présenté

---

<sup>630</sup> Stephen KING, *Shining*, *op.cit.*, p. 44. « The greatest terror of Danny's life was DIVORCE, a word that always appeared in his mind as a sign painted in red letters wich were covered with hissing, poisonous snakes. »

comme un être à part, dont l'esprit est irréprésentable objectivement. Le cinéma comme le romanesque insistent sur la subjectivité mentale, mais jamais autant que dans *Rosemary's Baby* où l'enfant n'est que fantasmé par les personnages qui l'entourent.

Il existe un troisième cas de figure, avec *L'Exorciste*, qui mélange les deux premiers si l'on considère que les pensées de l'enfant sont formulées par le démon. Ce récit est celui qui pose le problème de l'enfant fantastique de la manière la plus flagrante. Contrairement au récit merveilleux ou au récit de quête, le récit fantastique représente l'enfant comme un personnage en repli, qui cherche ses forces à l'intérieur (pulsions inconscientes) et qui les extériorise en développant un sixième sens. L'enfant fantastique n'accepte pas le monde, tel qu'il lui est proposé, qui ne le satisfait pas quand il le souhaite. Le résultat de la mise en œuvre de ces forces est alors démesuré et non maîtrisé. L'enfant fantastique restitue la légitimité de la toute puissance du principe de plaisir. La mort, la séparation du couple parental, un déménagement sont des déplaisirs auxquels l'enfant ne veut pas se soumettre passivement. Si l'on se penche sur la question du personnage adulte, on peut constater que le déplaisir est au centre du problème fantastique. La différence fondamentale entre l'enfant et l'adulte fantastique tient dans la notion de scandale. « Le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »<sup>631</sup>. Que le fantastique soit scandale, cela se conçoit dans la norme adulte, non dans la norme des enfants. C'est sans doute cela qui est le plus effrayant ; l'enfant fantastique ne possède pas la même éthique que l'adulte, et la notion d'innocence prend un sens différent. L'enfant fantastique continue d'agir en toute innocence en jouant avec des forces apparentées au mal. C'est le regard de l'adulte qui lui fait perdre cette innocence et qui le rend ambigu. « Où est le bon, où est le mauvais ? » demandait Marguerite Duras. La fragilité du bien sert de point de départ à la notion de perversion ; le scandale vient de la perversion de l'enfant de la place qui lui est

---

<sup>631</sup> CAILLOIS R., *De la Féerie à la science-fiction*, Préface à l'Anthologie du fantastique, Paris, Gallimard, 1966, p. 8).

habituellement attribuée. L'« enfant sage » est pourtant un oxymore car cet état ne constitue qu'une sagesse de surface qui est rattachée à l'esthétique de l'enfant. Le terme sage ne convient pas à ce qui se cache dans les profondeurs de l'enfant. Dans le merveilleux, le mal est constitué d'un bloc, d'un objet précis, il se combat par l'extérieur ; dans le fantastique, le mal est morcelé et se combat de l'intérieur. L'enfant n'est d'ailleurs pas toujours celui que l'on croit : Rosemary, Jack dans *Shining* et Gordon dans *Le Village des damnés* sont des personnages ambigus qui laissent surgir l'enfant qui est en eux, à des degrés différents. Ils permettent de comprendre qu'il existe un enfant qui a peur dans l'adulte et parfois un enfant qui a peur de lui-même, de ses propres pulsions. Si la notion d'enfant dans l'adulte est envisageable, l'idée de l'adulte dans l'enfant est moins vraisemblable, il s'agit d'une fausse mise en abyme ou d'un fait attribuable au surnaturel comme le pense la gouvernante du *Tour d'écrrou*. L'apparence adulte des enfants fantastiques reste donc une apparence qui collabore à une esthétique et à une poétique. L'enfant fantastique passe par diverses étapes : la transparence et l'innocence dans le temps de la présentation ; l'ambiguïté et la perversion, dans le temps de la participation du surnaturel ; et enfin, l'apparence d'enfant et l'allégorie. La possession de l'enfant par le surnaturel (démon, fantôme, diable, extraterrestres) fait penser à l'image de l'oxygène inhalé, transformé pour assouvir les besoins vitaux, et exhalé sous forme de gaz carbonique. La respiration de l'enfant fantastique s'effectue en fonction de la peur que lui procure son univers, le familier est perverti par l'imaginaire parce qu'il est davantage vraisemblable de haïr un monstre extérieur que ses parents ou intérieur que soi-même. Un enfant n'est jamais haïssable même dans le fantastique ; les auteurs revendiquent pour lui une place en passant par le faux faux pour que l'on continue de s'interroger sur lui. L'enfant fantastique fonctionne bien comme une figure mythique puisqu'il représente une phase bien particulière de la vie, définissable par la théorie psychanalytique. Une poétique et

une esthétique de l'enfant fantastique a pu se dessiner à travers ces œuvres, se mettre à terme, sans y mettre un terme.

# **BIBLIOGRAPHIE**

### **Œuvres du corpus**

BLATTY, William Peter, *The Exorcist*, Londres, 1974, Corgi book  
JAMES, Henry, *The Turn of the Screw and other short novels*  
KING, Stephen, *The Shining*, Londres, 1977, New English Library  
LEVIN, Ira, *Rosemary's Baby*, New York, 1967, Penguin books  
TRYON, Thomas, *The Other*, New York, 1971, Alfred A. Knopf  
WYNDHAM, John, *The Midwich Cuckoos*, Londres, 1957, Penguin books

### **Traductions des œuvres corpus**

BLATTY, William Peter, *L'Exorciste*, Paris, 1971, Robert Laffont  
JAMES, Henry, *Le Tour d'écrou*, Paris, 1999, Garnier Flammarion bilingue  
KING, Stephen, *Shining, l'enfant lumière*, Paris, 1977, J'ai lu  
LEVIN, Ira, *Un Bébé pour Rosemary*, Paris, 1967, J'ai lu  
TRYON, Thomas, *L'Autre*, Paris, 1973, Presses Pocket  
WYNDHAM, John, *Le Village des damnés*, Paris, 1959, Denoël Présence du futur

### **Fictions**

ARCHIBALD, William, *The Turn of the Screw*, NY, 1950, The Country Life Press  
BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*, Paris, 1988, Gallimard, Collection Folio junior  
BASILE, Gian Battista, *Contes de Perrault*, Pentamerone, Lo cunto de li cunti [1625], Paris, 1965, Christian Bourgois "10/18"  
BEALU, Marcel, *L'Araignée d'eau*, Paris, 1948, Librairie des Lettres  
BIERCE, Ambrose, *Histoires impossibles*, Paris, 1956, "Les cahiers rouges", Grasset  
BLACKWOOD, Algernon, *Elève de quatrième...dimension*, Paris, 1964, Denoël  
BLIXEN, Karen, *La Ferme africaine*, Paris, 1978, Folio n°1037  
BRADBURY, Ray, *The Small Assassin*, Londres, 1976, Collins  
BRITTEN, Benjamin, *The Turn of the Screw*, Livret de Myfanwy Piper, NY, 1950,  
BROWN, Fredric, *Fantômes et farfafouilles*, Paris, 1963, Denoël  
BUZZATI, Dino, *Le K, L'Œuf*, Paris, 1990, Le livre de poche bilingue n°8733  
CARROLL, Lewis, *De L'autre côté du miroir*, Paris, 1961, Folio Junior  
CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, 1866, Macmillan  
CARROLL, Lewis, *Through the Looking-Glass*, London, 1871, Macmillan  
COCTEAU, Jean, *Les Parents terribles*, Paris, 1972, Le Livre de poche n° 128  
COCTEAU, Jean, *Le Poète se souvient de l'avenir*, Paris, 2003, Editions de la Martinière  
/Editions Xavier Barral  
CORTAZAR, Julio, *Les Armes secrètes*, Paris, 1963, Gallimard  
DE SEGUR, Sophie, *Les Malheurs de Sophie [1864]*, Paris, 1997, Hachette jeunesse, Bibliothèque rose  
DICK, Philip K., « Le Père truqué », in *Fiction* n° 29, avril 1956 (*The Father-Thing - The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, décembre 1954 « La Dame aux biscuits » in *Fiction* n° 193, janvier 1970 (*The Cookie Lady - Fantasy Fiction*, juin 1953)  
DU MAURIER, Daphné, *Les Oiseaux et autres nouvelles*, « Une seconde d'éternité », Paris, 1998, Albin Michel  
DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, 1966, Gallimard  
FYNN, *Anna's Book*, Londres, 1986, Collins  
FYNN, *Anna and the Black Night*, Londres, 1990, Collins



FYNN, *Anna et Mister God*, Paris, 1976, Seuil  
 FYNN, *Le Cahier d'Anna*, Paris, 1987, Seuil  
 FYNN, *Anna et le cavalier noir*, Paris, 1992, Seuil  
 FYNN, *Mister God, this is Anna*, NY, 1974, Ballantine Books  
 GAUTIER, Théophile, *Spirite* suivi de *La Morte amoureuse*, Paris, 2001, Flammarion  
 GOLDING, William, *The Lord of Fly* [1954], traduction, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, 2001, Gallimard jeunesse, Folio Junior 2 n° 447  
 GRIMM, Jacob et Wilhlem, *Les Contes de Grimm, Hansel et Gretel*, Paris, 2003, Hachette éducation  
 GRIPARI, Pierre, *Les Contes de la rue Broca*, Paris, 1967, La Table Ronde  
 GRIPARI, Pierre, *Le Gentil petit diable* [1967], Paris, 1999, Folio Junior 2 n°451  
 GRUBB, David, *The Night of the Hunter*, NY, 1943, Paperback, *La Nuit du chasseur*, Paris, Bourgeois, 1981  
 HOFFMANN, E.T.A., *Le Marchand de sable*, Paris, 2003, Gallimard  
 HUGO, Victor, *Les Contemplations*, « Mélantholia » (Livre III- "La lutte et les rêves, II) [1856], Paris, 1998, Pocket classiques  
 JACOBS, William Wymark, *La Grande Anthologie du fantastique, Histoires d'occultisme*, « La patte de singe » [1902], Paris, 1977, Pocket n° 1461  
 JAMES, Henry, *What's Maisie Knew*, NY, 1908, New York Edition  
 KING, Stephen, *Night Shift*, NY, 1979, New American Library  
 KING, Stephen, *Danse macabre*, Paris, 1980, J'ai lu  
 KING, Stephen, *Carrie*, NY, 1974, New English Library  
 LEVIN, Ira, *Son of Rosemary*, NY, 1997, Doubleday  
 LOVECRAFT, Howard Philip, *Le Necronomicon*, Paris, 1978, Belfond  
 MATHESON, Richard, *Journal d'un monstre*, Paris, 1980, Presses Pocket  
 OCAMPO, Silvina, *Faits divers de la Terre et du Ciel*, Paris, Éditions Gallimard, « L'Étrangère », 1991.  
 POE, Edgar, Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, 1965, Garnier Flammarion  
 POE, Edgar, Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, 1965, Garnier Flammarion  
 POLANSKI, Roman, *Roman*, Paris, 1984, Laffont, Le Livre de poche n° 6049  
 RICE, Anne, *Entretien avec un vampire*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1978  
 RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, Poésies : « Les Etrennes des orphelins », Paris, 1999, La Pochothèque, Classiques modernes, Le livre de poche.  
 SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne [1818]*  
 STURGEON, Theodor, *Les Enfants de Sturgeon*, Paris, 1977, Le Masque n°58, collection "science-fiction"  
 STURGEON, Theodor, *More than Human*, NY, 1953, Ballantine Books  
 TOLKIEN, JRR, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, 1972, Christian Bourgeois  
 TRYON, Thomas, *La Fête du maïs*, Paris, 1973, Albin Michel  
 USTINOV, Peter, *Le Vieil homme et M. Smith*, Paris, 1993, Belfond

### **Ouvrages Généraux**

Dictionnaire, *Le Littré*  
 Dictionnaire, *Le Robert*  
 Dictionnaire, *Le Robert et Collins*  
 Dictionnaire, *Le Gaffiot*, Paris, 1934, Hachette  
 Encyclopédie Emposius, *Le Texte et la scène*  
 Encyclopédie Hachette, Paris, 2001,  
*Dictionnaire Trévoux (article "Vampires")* 1771,

*Le Guide Médecis des prénoms*, Paris, 1947, Editions Médecis  
*La Bible de Jérusalem*, Paris, 1973, Editions du Cerf / Deslee de Brouwer  
*La Nouvelle Traduction de la Bible*, Paris, 2001, Bayard  
GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard  
HAMILTON, Edith, *La Mythologie [1940]*, Verviers, 1978, Nouvelles éditions Marabout  
LEON-DUFOUR, Xavier, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, Paris, 1975, Seuil  
MERCIER, Claude, *Les Prénoms, un choix pour l'avenir*, Verviers, 1979, Nouvelles éditions Marabout

*Nouvel Index biblique*, Bruxelles-Paris, 1968, Le bon livre - Le Bon Semeur

### ***Le fantastique***

BESSIERE, Irène, *Le Récit fantastique*, La Poétique de l'incertain, Paris, 1974, Larousse université  
BORGES, J.L. Préface au *Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1987  
BRION, Marcel, *L'Art fantastique*, Paris, 1961, Albin Michel  
CHAREYRE-MEJEAN, Alain, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan  
FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière*, Essai sur la littérature fantastique, Paris, 1992, José Corti  
GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, 1992, Puf  
GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, 1967, Le Livre de poche  
LACASSIN, Francis, *Mythologie du fantastique*, Paris, 1991, du Rocher  
LE REBELLER, Annie, *Etudes anglaises n° 51*, Cosmologie du fantastique, Paris, 1973, Didier  
LOVECRAFT, Howard Philip, *Supernatural Horror in Literature* 1945, Ben Abramson  
MELLIER, Denis, *La Terreur fantastique et l'écriture de l'excès*, Paris, 1995, Honoré Champion  
MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Paris, 2002, Seuil  
MELLIER, Denis, *Fantastique et autoréférence*, Paris 2001, Kimé  
PELOSATO, Alain, *Fantastique*, Pantin, 1998, Naturellement "Fictions"  
ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, 1984, Gallimard  
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, Points Seuil  
VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, 1960, Puf "Que sais-je" n° 907

### ***Revue :***

*Etudes anglaises n° 50*, Du Fantastique à la science-fiction américaine, Paris, 1973, Didier  
*Colloque de Cerisy*, La Littérature fantastique, Paris, 1991, Albin Michel  
*Etudes anglaises n° 50*, Du Fantastique à la science-fiction américaine, Paris, 1973, Didier  
*Europe*, Le Fantastique américain, Paris, 1988, Europe et Messidor

### ***Procédés littéraires***

BELMOND, Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999

BESSIERE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?* Paris, 2001, PUF

BESSIERE, Jean, *Partage de la littérature, partage de la fiction*, Paris, 2001, Honoré Champion

BESSIERE, Jean, *Commencements du roman*, Paris, 2001, Honoré Champion

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, 1973, Seuil "Poétique"

BREMOND, Claude, *Communications n°16*, « Le Rôle d'influenceur », Paris, 1970, Seuil

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires*, Paris, 1980, Union générale d'éditions 10/18

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, 1972, Seuil

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, 1982, Points Seuil

GROUPE U, *Rhétorique générale*, Paris, 1982, Points Seuil

HAMON, Philippe, *Imageries*, Paris, 2001, Corti

JAMES, Henry, *L'Art de la fiction*, Paris, 1987, Editions complexe

JAMES, Henry, *Sur Maupassant*, Paris, 1987, Editions complexe

JAMES, Henry, *Carnets*, Paris, 1954, Denoël

JOUVE, Vincent, *L'Effet - personnage dans le roman*, Paris, 1992, PUF "Ecriture"

LODGE, David, *L'Art de la fiction*, Paris, 1996, Payot et Rivages

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1978, Maspero

MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, 2003, Garnier Flammarion, "corpus"

NORTHROP, Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, 1969, Nrf Gallimard

Poétique n° 21, *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, 1975, Seuil

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, 2000, Garnier Flammarion, "corpus"

THIVENT Valérie, *Le Thème de la quête dans L'Enchanteur de Barjavel et de The Lord of the Ring de JRR TOLKIEN*, Thèse LGC, ParisX, 1997

### ***Cinéma-images***

AGAMBEN, Giorgio, *Le Cinéma de Guy Debord. Image et mémoire*, Genève, 1998, Editions Hoëbeke, coll. "Arts et esthétique"

AGEL, Henri, *L'Espace cinématographique*, Paris, 1978, Delarge

AMENGUAL, Barthélemy, *Clefs pour le cinéma*, Paris, 1971, Seghers

AUMONT, J. & BERGALA, A., *Esthétique du film*, Paris, 1983, Rivages/cinéma

AVRON, Dominique, *Roman Polanski*, Paris, 1987, Le Livre de poche

BALAZS, Bela, *L'Esprit du cinéma*, Bibliothèque historique, Paris, 1977, Payot

BAUDOU, Jacques & SCHLERET, Jean-Jacques, *Merveilleux, Fantastique et Science-fiction à la télévision française*, Paris, 1995, INA et Huitième Art

BAUDRY, Jean-Louis, *Cinéma: effets idéologiques*, revue cinétique n°7-8, Paris,

BAZIN, André, *Le Cinéma et les autres arts*, Paris, 1959, Cerf

BERGALA, Alain, « Réalisation et spectacle, du scénario au montage : le travail de deuil » in *Cinéma et psychanalyse*, Paris, CinémAction Corlet, 1989.

BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, 1976, Seuil

BOUBAT, Edouard, *La Photographie "L'art et la technique du N&B"*, Paris, 1989, Hachette

BRAUNSCHWEIG, Stéphane, *Adaptation, De la phrase à la paraphrase*

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, 1969, Gallimard

CHASTEL, André, *Marcile Ficin et l'art*, Genève, 1996, Droz

CIEUTAT, Michel, *Les Grands thèmes du cinéma américain*, Paris, 1988, Ellipses

COLLET, Jean, *Le Cinéma en question*, Paris, 1972, Université Toulouse Le Mirail  
 COLLET, Jean, *Le Cinéma en question*, Paris, 1971, Editions du Cerf, coll. 7ème art  
 CORMIER, Henri, *La Technique au Futuroscope*, Paris, 1996, Les Editions de minuit  
 COSTA de BEAUREGARD, Raphaëlle, *Comment réussir à l'université 2000*, Paris, 2001, Magnard  
 COSTA de BEAUREGARD, Raphaëlle, *Le Cinéma se regarde*, Spectacle et specularité, Toulouse, 1994, Dargaud  
 DELEUZE, Gilles, *L'image mouvement*, Cinéma 1, Paris, 1983, Editions de Minuit  
 DELEUZE, Gilles, *L'Image temps*, Cinéma 2, Paris, 1985, Presses de la Sorbonne Nouvelle  
 DOGNY, Marc, *Cinéma : Rites et mythes contemporains n°15*, Quelle créature pour quel créateur, Paris, 1992, Editions du rocher  
 DOUCHET, Jean, *Cahiers du cinéma n°465*, Les fantômes de la surimpression, Paris, 1993, Les Cahiers du cinéma  
 DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, 1980, Cahiers du cinéma, n° 312/313  
 FAROULT, David, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, 1998, Syllepse  
 FOZZA, Jean-Claude, *La Petite fabrique de l'image*, Paris, 1997, Cerf  
 GAGNEBIN, Murielle, *L'Ombre de l'image*, Un sujet et ses "ombres" : Frayages transférentiels, Seyssel, 2002, Editions Champ Vallon  
 GAUDIN, Marc, *Cinéma : Rites et mythes contemporains n° 9*, Le Labyrinthe des passions, Paris, 1989, Klincksieck  
 GOTLIB, Marcel, *Rubrique-à-brac*, Tome 2 (1ère partie), Canada, 1978, Nrf Gallimard  
 JACQUES, Francis & LEUTRAT Jean-Louis, *L'Autre visible*, Paris, 1998, Méridiens Klincksieck  
 KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Paris, 1995, Editions du Rocher  
 LENNE, Gérard, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*, Paris, 1985, Henri Veyrier  
 LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, 1995, Presses de la Sorbonne Nouvelle  
 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les Images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa*", Paris, 1995, Cerf  
 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *La Couleur au cinéma*, Paris, 1995, Nathan université  
 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Cinémathèque n°6*, Des Statues et des films, Paris, 1994,  
 METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, 1983, EPHE  
 MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, 1991, EPHE  
 MONTVALON, Christine de, *Les Mots du cinéma*, Paris, 1987, Yellow Now  
 POLANSKI, Roman, *Polanski Roman*, Paris, 1984, UGE  
 PREDAL, René, « Le film fantastique, psychanalyse du pauvre ? », in *Cinéma et psychanalyse*, Paris, CinémAction Corlet, 1989.  
 RANCIERE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, 2001, Seuil "Librairie du XXIe siècle  
 TATUM, Charles, *La Nuit du chasseur de C. Laughton*, Paris, 1988, Cahiers du cinéma  
 TRUFFAUT, François, *Les Films de ma vie*, Paris, 1976, Flammarion  
 VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, 1988, Cahiers du cinéma  
 VIRMAUX, Alain, *Un Genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, 1983, Epilig

### ***Adaptation cinématographique***

BRAUNSCHWEIG, Stéphane, *Adaptation*, De la phrase à la paraphrase, Paris, Bibliothèque des périodiques de Paris III

CIMENT, Gilles, *Cahiers du 7ème art*, L'Adaptation, Paris, 1987, Direction des affaires culturelles

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, 1993, Nathan

CLIFFORD, Denis, *Books and Plays in Films 1896-1915* 1991, McFarland-Mansell

DUJARRIC, Alain-Garcia, *L'Adaptation du roman au film* 1990,

FERENCZI, Aurélien, *Adapter ou ne pas adapter*, film, télévision, théâtre, Paris, 1983, L'Arc

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris, 1988, Klincksieck

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature, théâtre, cinéma*, comparaison n'est pas raison ? 30225, Diogène n° 120

ROPARS WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la Littérature au cinéma*, Genèse d'une écriture, Paris, 1970, Colin Coll. U2

ROUSSET, Jean, *Passages, échanges, transpositions, La Littérature anglo-américaine à l'écran*, Paris, 1993, Didier Eruditions

TUDOR, Eliade, *Les Secrets de l'adaptation*

TUDOR, Eliade, *Encyclopédie Universalis, vol. 20*, Littérature et cinéma

TUDOR, Eliade, *Le Remake et L'adaptation*, Paris, Cerf

### ***Théâtralité***

BONITZER, Pascal, *Cinéma/Théâtre/idéologie/écriture, à propos de la cérémonie*, Paris, 01/08/71, Cahiers du cinéma

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur la littérature et sur l'art (1)*, Sur le cinéma, coll. Travaux 7, Paris, 1970, L'Arche

BROOK, Peter, *Points de suspension*, Paris, 1992, Seuil

BUTTET, Michel, *Cinéma, théâtre, Préliminaires à une étude comparative*, Paris, Dercav, Mémoire de DEA

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, article "Théâtre"

DANAN, Joseph, *Transposition du monologue intérieur au théâtre*, Thèse Sorbonne

ECO, Umberto, *Semiotics of Theatrical Performance in the Drama Review*, vol. 21 01/03/77

EINSENSTEIN, S.M., *Mettre en scène*, Paris, 1973, oct-18

EINSENSTEIN, S.M., *Cinématisme et cinéma*, Collection textes, Bruxelles, 1980, Complexes

HAMON-SIREJOLS, Christine, *Cinéma et théâtralité*, Cahiers du Gritec, Lyon, 1994, ALEAS

HELBO, André, *L'adaptation, du théâtre au cinéma*, Paris, 1997, Armand Colin

ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylvianne, *Le Métathéâtre hugolien*, Communication au groupe Hugo 16/5/98, Paris, 1998, Université Paris VII- "Equipe Littérature et civilisation du XIXème"

THORET, Yves, *La Théâtralité, Etude freudienne*, Paris, 1993, Dunod

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, 1996, Seuil "Memo/Lettres", n°21

VALADE, Alain D., *Le théâtre de l'âme, L'art de se mettre en scène dans la vie*, Paris, 1999, Interditions

VILLARD, Léonie, *Panorama du théâtre américain du renouveau 1915-1962*, Paris, 1964, Seghers

VILLARD, Léonie, *Les 4ème rencontres du cinéma de Dunkerque*, Théâtre et cinéma, 1990, Ed. Studio 43

### ***Enfance : littérature et cinéma***

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, 2002, Payot & Rivages  
 BERGALA, Alain, *Les Cahiers du cinéma*, « Les Enfants et nous », Paris, 1981, Les Cahiers du cinéma, n°321  
 BORGES, J.L., Préface au *Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1987  
 BOURDIER, Laurent, *Enfance et adolescence dans l'œuvre de Stephen King*, Thèse, Grenoble, 1998, Université Grenoble III  
 CALVET, Jean, *L'Enfant dans la littérature française*, Paris, 1930, F. Lanore  
 CHOMBART de LAWE, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance*, de ses représentations à son mythe, Paris, 1971, Payot  
 DI GERONIMO, Lydie, *L'Enfant, la mort et le temps dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Maîtrise de LGC- Dirigée par Hélène AUFFRET, Paris, 1986, Université Paris III- Sorbonne Nouvelle  
 DUPUY, Aimé, *Un Personnage nouveau du roman français, l'enfant*, Paris, 1931, Hachette  
 ERICKSON, E.H., *Enfance et société*, Neuchâtel, 1959, Delachaux et Niestlé  
 HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir, Les enfants et la littérature fantastique*, Paris, 1977, Editions ouvrières  
 LEVY, Ann-Déborah.- «L'âge où toutes les histoires sont vraies: enfance et adolescence chez James, Musil et Proust», in *Bulletin de Liaison et d'Information* (Société Française de Littérature Comparée), n°10, printemps 1991, pp. 9-17.  
 MALSON, Lucien, *Les Enfants sauvages*, Paris, 10/18  
 MANTRANT, Sophie, *L'Enfant et les sortilèges, Essai sur l'enfant dans la nouvelle fantastique*, Paris, Thèse de doctorat  
 ROSS, Philippe, *Les Visages de l'horreur*, Paris, Cinégraphiques  
 ROSTAING, Pierre, *Analyse du film L'Enfant sauvage de Truffaut*, Colloque "Médias et éducation" du 7/4/99 Banque de programmes et de service de la Cinquième chaîne [TV]  
 SINYARD, Neil, *Children in the movies*, Londres, 1992, B.T. Batsford Ltd  
 SNYDERS, Georges, *La Pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1965  
 SOBCMACK, Vivian, *"Child/Alien/Father: patriarchal Crisis and Generic Exchange"*, Minneapolis, 1991, University of Minnesota  
 TRAVELYN, G.M., *English Social History*, Londres, 1944,  
 VALLET, François, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, 1991, Cerf  
 WULLSCHAGER, Jackie, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan, nos nostalgies, nos tabous.*, Paris, 1997, Autrement, "Mutations" n°170

### ***Anthropologie***

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris, 1988, Rivages poche  
 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie"les rêveries de l'enfance"*, Paris, 1965, PUF  
 BAKAN, David, *Freud et la tradition mystique juive*, Paris, 1964, Payot  
 BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, 1970, Point Seuil  
 BOUVET, Danielle & MOREL, Mary-Annick, *Le Ballet et la musique de la parole*, Paris, 2002, Ophrys, collection "Bibliothèque des faits de langues"  
 BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris, 1988, Editions du Rocher  
 CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, 1990, Folio, Essais, Gallimard  
 CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, Laffont  
 CROS, Edmond, *Genèse socio-idéologique des formes*, Paris, 1998, Editions du CERS, collection "Etudes sociocritiques"

CYRULNIK, Boris, *Sous le signe du lien*, Paris, 1989, Hachette  
 CYRULNIK, Boris, *La Naissance du sens*, Paris, 1991, Hachette  
 CYRULNIK, Boris, *Les Nourritures affectives*, Paris, 1993, Odile Jacob  
 DELUMEAU, Jean, *La Peur en occident*, Paris, 1978, "Pluriel" Livre de Poche- Fayard  
 DUCLOS, Denis, *Le Complexe du loup-garou*, Paris, 1998, Pocket Agora  
 DUPONT, Florence, *Homère et Dallas*, Paris, 1991, Hachette  
 DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969, Bordas  
 FAUCHE, Xavier, *Roux, Rousses. Un éclat très particulier*, Paris, 1997, Gallimard coll. "Découvertes", N° 338  
 GIANINI BELOTTI, Elena, *Du Côté des petites filles*, Paris, 1973, Des femmes  
 GIRARD René, *Je vois satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999.  
 GLEICK, James, *La Théorie du chaos, vers une nouvelle science [1987]*, Paris, 1991, Flammarion  
 KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, 1980, Points Seuil  
 LEAHY, Frederick, *Satan, vaincu et chassé*, Paris, 1991, Europresse  
 LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, 1962, Plon  
 MATERNITE ESCLAVE, *Les Chimères*, Paris, 1975, 10 18  
 MONTANDON, Alain, *Mythes de la décadence*, Clermont, 2001, Presses Universitaires Blaise Pascal  
 MOREAU, Christian, *Freud et l'occultisme*, Toulouse, 1976, Privat  
 MOREL, Mary-Annick & DANON-BOILEAU, Laurent, *Grammaire de l'intonation, l'exemple du français oral*, Paris, 1998, Ophrys, collection "Bibliothèque des faits de langues"  
 MORRIS, Desmond, *Le Langage des gestes*, Paris, 1997, Calman-Levy  
 PRIMAULT, M. et A., *Terre de l'enfance "Le mythe de l'enfance..."*, Paris, 1961, PUF  
 RICOEUR, Paul, *Lectures 2*, Paris, 1999, Points Seuil  
 SALLES, Catherine, *L'Ancien Testament*, Paris, 1993, Belin  
 WATZLAWICK, Paul, *La Réalité de la réalité*, Paris, 1978, Points Seuil

### ***Psychologie –Psychanalyse de l'enfant***

ABRAHAM, N. & TOROK, M., *L'Ecorce et le noyau*, Paris, 1987, Champ Flammarion  
 ADLER, Alfred, *Le Sens de la vie. Etude de psychologie individuelle.*, Paris, 1968, Payot  
 ANZIEU, A. & BARBEY, L., *Le Travail du dessin en psychothérapie de l'enfant*, Paris, 1996, Dunod  
 ANZIEU, Didier, *Les Méthodes projectives*, Paris, 1961, PUF  
 ARBISIO-LESOURD, Christine, *L'Enfant en période de latence*, Paris, 1997, Dunod  
 ARFOUILLOUX, Jean-Claude, *Nouvelle revue de psychanalyse, n°36, Automne 1987, Etre dans la solitude*, « Celui qui ne cessait de m'accompagner », Paris, 1987, Gallimard  
 ATHANASSIOU, C. & BOKANOWSKI, T., *Revue Française de Psychanalyse, n°3, Tome LVIII, juillet-septembre*, Paris, 1994, PUF  
 BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et Littérature*  
 BEN SOUSSAN, P.& AUTHIER-ROUX, F., *Le Bébé imaginaire*, « Ces bébés passés sous silence », Paris, 1999, "Mille et un bébé" Editions Erès  
 BERGERET, Jean, *La Violence et la vie, la face cachée d'Œdipe*, Paris, 1995, Payot  
 BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, 1976, Collections "réponses" /Robert Laffont  
 BINET, Alfred, *La Peur chez les enfants*, Paris, 1896, L'année Psychologique  
 BIZOUARD, Elisabeth, *Le cinquième fantasme, Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, 1995, Le fil rouge PUF

BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *Souvenirs d'Anna O. Une mystification centenaire*, Paris, 1995, Aubier

BRABANT, Georges Philippe, *Clefs pour la psychanalyse*, Paris, 1970, Seghers

CARROY, Jacqueline, *Les personnalités doubles et multiples*, Entre science et fiction, Paris, 1993, PUF

CLARKE, Robert, *Super cerveaux. Des surdoués aux génies.*, Paris, 2001, PUF

CORMAN, Louis, *Connaissance des enfants par la morphopsychologie*, Paris, 1975, PUF

DASEN, Véronique, *Pour une anthropologie de la naissance et de la petite enfance*, Cours en ligne, Paris, 2001, SH/SE 2000-2001

DENIS, Paul, *Revue Française de Psychanalyse*, « Emprise et perversion », Paris, 1992, PUF - Spécial congrès

DENIS, Paul, *Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion*, Paris, 1997, PUF.

DIAKTINE, René, *L'Enfant dans l'adulte*, ou l'éternelle capacité de rêverie, Genève, 1994, Delachaux & Niestlé

DOLTO, Françoise, *Les Difficultés de vivre*, Chapitre "Le diable chez l'enfant", Paris, 1986, Ed. de la Seine

DOLTO, Françoise, *L'Enfant du miroir*, Paris, 1992, Petite Bibliothèque Payot

DOLTO, Françoise, *La Cause des adolescents*, Paris, 1997, Laffont

DREWERMANN, Eugen, *"Petit-frère et petite sœur" interprétation psychanalytique d'un conte de Grimm*, Paris, 1994, Cerf

DUCLOS, Denis, *Le Complexe du Loup-Garou*, La fascination de la violence dans la culture américaine, Paris, 1994, La Découverte

ELIACHEFF, C. & RIMBAULT, G., *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, 1996, Opus - Odile Jacob

FABRE, Nicole, *Le Travail de l'imaginaire en psychothérapie de l'enfant*, Paris, 1998, Dunod

FAURE-PRAGIER, Sylvie, *Les Bébés de l'inconscient*, Paris, 1997, PUF

FINELTAIN, Ludwig, *Glossaire de psychiatrie*, Paris, 1995, Edition Domestique

FINELTAIN, Ludwig, *Actualité du syndrome borderline*, Paris, 1996, Bulletin de psychiatrie

FORWARD, Susan, *FORWARD, Susan*, Comment échapper à leur emprise, Paris, 1991, Stock

FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, 1954, PUF

FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, 1925, Idées Gallimard

FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, 1949, Gallimard

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Souvenir d'enfance et souvenir écran, Paris, 1973, Payot

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*[1915-1917], Paris, 1936, Idées /Gallimard

FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptômes et angoisse* [1926], Paris, 1965, PUF

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1933, Idées Gallimard

GAGNEBIN, Murielle, *Du Divan à l'écran- Montages cinématographiques*, Paris, 1999, PUF " Fil rouge"

HENNEN-WOLFF, Susan, "La première séductrice", in *L'Enfance du féminin*, Libres cahiers pour la psychanalyse, N° 8, automne 2003

JEAMMET, Nicole, *Le Plaisir et le péché*, Essai sur l'envie, Paris, 1998, Desclée de Brouwer

JUNG, C. G., *Psychologie et éducation*, Paris, 1977, Buchet / Chastel

KILEY, Dan, *Le Syndrome de Peter Pan*, Paris, 2000, Odile Jacob

KLEIN, Mélanie, *La Psychanalyse des enfants*, Paris, 1959, PUF

LAPLANCHE, J & PONTALIS, J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1967, PUF coll. " Bibliothèque de psychanalyse"



LATERRASSE, C. & LESCARRET, O., *Temporalistes n°14*, « La Construction de l'horizon temporel chez l'enfant », Paris, 1994, Grasset

LE GOUES, Gérard, *L'Age et le principe de plaisir.*, Paris, 2000, Dunod

LUGASSY, Françoise, *Les Equilibres pulsionnels de la période de latence*, Paris, 1998, L'Harmattan

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, 1969, Seuil

MARTINO, Bernard, *Le Bébé est un combat*, Paris, 1995, TF1 éditions

MAURON, Charles, *Psychocritique*

MORALES, Dario, *Le Coq Héron*, n°169, *Transmission et secret*, « Le Nom en souffrance », Ramonville, 2002, Eres

NEILL, Alexander Sutherland, *Libres enfants de Summerhill*, Paris, 1979, François Maspero

PETOT, Jean-Michel, *Mélanie Klein, Le moi et le bon objet 1932-1960*, Paris, 1982, Dunod

PONTALIS, Jean-Bertrand, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002

SCHEIDER, Monique, *Travail de la métaphore*, Les métaphores de l'acte interprétatif, Paris, 1984, "L'espace analytique", Denoël

SCHWEDER, Richard, *Les Cahiers de l'Ocha, n°5*, Pensée magique et alimentation aujourd'hui, Paris, 1996, Cahiers de l'Ocha

SMIRNOFF, Victor, *La Psychanalyse de l'enfant*, Paris, 1966, PUF

STEIN, Conrad, *L'Enfant imaginaire*, « La Psychanalyse dans un monde contemporain », Paris, 1971, Denoël

THORET, Yves, *La Théâtralité*, Paris, 1993, "Etudes Freudiennes" Dunod

TISSERON, S. & TOROK, M., *Le Psychisme à l'épreuve des générations. La clinique du fantôme*, Paris, 1995, Dunod

WIEDER, Catherine, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, 1988, Bordas

WINNICOTT, Donald, W., *La Petite "Piggle"*, Traitement psychanalytique d'une petite fille, Paris, 1980, Sciences de l'homme / Payot

WINNICOTT, Donald, W., *L'enfant et sa famille*, Paris, 1979, Petite Bibliothèque Payot

WINNICOTT, Donald, W., *L'enfant et le monde extérieur*, Paris, 1957, Petite Bibliothèque Payot

WINNICOTT, Donald, W., *Le Bébé et sa mère, Le bébé crée la mère*, Paris, 1992, Sciences de l'homme / Payot

### **Revue**

*Cahier de l'ANREP n°5*, Winnicott en pratique, Paris, 1987, ANREP

*Cahier de psychologie jungienne n° 48*, L'enfant et l'adolescent, Paris, 1986,

*Penser/rêver n°1*, Le fait de l'analyse - L'enfant dans l'homme, Paris, 2002, Mercure de France

*Psychanalyse à l'université*, Paris, 1986, Aurepp-réplique

### **Psychologie de l'enfant**

BEAUMATIN, A. & LATERRASSE, C., *L'Enfant et ses peurs*, Paris, 1998, Les essentiels Milan

BRACONNIER, Alain, *Les Bleus de l'âme*, Angoisse d'enfance, angoisse d'adulte, Paris, 1995, Calman-Lévy

BRADSHAW, John, *S'affranchir de la honte*, Libérer l'enfant en soi, Québec, 1993, Le jour

CYRULNIK, Boris, *Le Murmure des fantômes*, Paris, 2003, Odile Jacob

GUNICHE, Karinne, *Psychopathologie de l'enfant*, Paris, 2002, Nathan Université, coll. "128"

HURTIG, Michel, *Introduction à la psychologie de l'enfant*, Bruxelles, 1983, Pierre Mardaga  
 JAMES, William, *Conférences sur l'éducation*, Psychologie et éducation, Paris, 1996, L'Harmattan  
 LEROY, Fernand, *Les Jumeaux dans tous leurs états*, Bruxelles, 1995, Edition de Boeck Université  
 MILLER, Alice, *L'Avenir du drame de l'enfant doué*, Paris, 1999, PUF - Le Fil rouge  
 MILLER, Alice, *L'Enfant sous terreur, L'ignorance de l'adulte et son prix*, Paris, 1986, Aubier  
 NEUBERGER, Robert, *L'Irrationnel dans le couple et la famille*, Paris, 1988, ESF  
 PIAGET, Jean, *La Construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel, 1937, Delachaux & Niestlé  
 PIAGET, Jean, *Le Développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, 1946, PUF  
 RIGAUD, Daniel, *Anorexie, boulimie et autres troubles du comportement alimentaire*, Paris, Les Essentiels Milan, n° 209  
 SANDREL, Carole, *La Société contre l'enfant*, Paris, 1977, Stock  
 STRAUSS, Michaela, *Les Dessins d'enfants*, Chatou, 1997, Les trois arches  
 TISSERON, Serge, *Tintin et les secrets de famille*, Paris, 1972, Aubier

### ***Analyses critiques du Tour d'écrou de Henry James***

ABRAHAM, Nicolas, *L'Ecorce et le noyau*, Notules sur le fantôme  
 AUCHARD, John, *Silence of Henry James*, The Heritage of symbolism and Decadence, Pennsylvania, 1986, Pennsylvania State University  
 AUCHINCLOSS, Louis, *Reading Henry James*, Canada, 1975, Burns & MacEachen Lim.  
 BELL, Millicent, *New Essays on Daisy Miller and The Turn of the Screw*, Class, Sex and the Victorian Governess, Cambridge, 1993, Cambridge University Press  
 BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir, Le Tour d'écrou*, Paris, 1959, Gallimard "Idées"  
 CAMET, Sylvie, *Parenté et création, Familles d'artistes*, Paris, 1995, L'Harmattan  
 CLAIR, John A., *The Ironic Dimension in the Fiction of Henry James*, Pittsburg, 1965, Duquesne University Press  
 CRANFILL, Thomas & CLARK, Robert, *An Anatomy of the Turn of the Screw*, Texas, 1965, University of Texas Press  
 GROVER, P., *Henry James and the french Novel, A Study in Inspiration*, London, 1973, Paul Elek  
 HALLAB, Marie, Y., *Notes on the turn of the Screw*, NY, 1980, Longman York Press  
 JAMES, Alice, *Journal et choix de lettres*, avec une étude de Raymond Bellour, Langres, 1984, Cafe Clima éditeur  
 JAMES, Henry, *A Life in the Letters*, Lettre n° 59, London, 1999, Philip Horne  
 KIMBROUGH, Robert, *Henry James, The Turn of the Screw*, Wisconsin, 1966, Norton and Company  
 LABBE, Evelyne, *Préface de l'Art de la Fiction de Henry James*, Paris, 1987, Editions Complexe  
 MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Le Tour de vis, Paris, 1969, Points Seuil  
 MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, 1991, Nrf Gallimard  
 PERROT, Jean, *Henry James, une écriture énigmatique*, Le modèle, l'androgynie mythique ou l'anti-héros, Paris, 1982, Aubier  
 PERROT, Jean, *Maupassant, miroir de la nouvelle, Le Tour d'écrou du cœur : de Maupassant à James*, Paris, 1988, Presses Universitaires de Vincennes

PONNEAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, 1997, Puf écriture  
 POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Henry James, Paris, 1979, Champs-Flammarion  
 SAMUELS, Charles Thomas, *The Ambiguity Of Henry James*, The Governess, Illinois, 1971, University of Illinois  
 TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, Essai sur les nouvelles fantastiques, Paris, 1996, L'Harmattan  
 TOMPKINS, Jane, P., *Twentieth Century Interpretations Of The Turn Of the Screw*, Edmund Wilson and The Turn of the Screw, London, 1970, Prentice-hall inc.  
 WEST, Muriel, *A Stormy Night with The Turn of the Screw*, Arizona, 1964, Frye & Smith  
 WILLEN, Gerald, *A Casebook on Henry James's The Turn of the Screw*, NY, 1969, Thomas Y. Crowell  
 WILSON, Edmund, *The Tiple Thinkers*, The Ambiguity of Henry James, 1938,  
 WOLKENSTEIN, Julie, *Préface du Tour d'écrou de James*, édition bilingue, Paris, GF Flammarion

### **Revues**

*Magazine Littéraire* n° 222, Dossier Henry James, 1985,  
*Neurology in the the Turn of the Screw*, 22/12/1973, Londres, 1973, British Medical Journal, 894:4

### **Analyses critiques de l'Opéra The Turn of the Screw de Britten**

BERTHOMIEU, Pierre, *Opéra : l'imbrication des structures narratives*, Cahiers de la Sercia  
 DE GAULLE, Xavier, *Benjamin Britten, L'Impossible quiétude*, Paris, 1996, Actes Sud  
 HELBO, A., *Approches de l'opéra*, Actes du colloque AISS, Royaumont, 1986, Didier érudition  
 HENRY, Jean-Christophe, *Britten et l'enfance*, dossier proposé par Mathilde Bouhon, Forumopéra.com  
 RUFFINI, Franco, *Approches de l'opéra : Remarque sur le montage au théâtre*, Actes du colloque AISS, Royaumont, 1986, Didier érudition  
 TRANCHEFORT, François-René, *L'opéra 2, De Tristan à nos jours*, Paris, 1978, Seuil

### **Analyses critiques de The Innocents de Jack Clayton**

BECKLEY, Paul V., *New York Herald tribune*, The Innocents, 26/12/61,  
 BEJA, Morris, *Film & Literature : An Introduction*, NY, 1979, Longman  
 BELMANS, Jacques, *Premier Plan 44*, Jeune cinéma anglais, 24593,  
 BOUINEAU, Jean Marc, *Les 100 chefs-d'œuvre du film fantastique*, Alléur, 1989, Marabout  
 BRAUN, Eric, *Deborah Kerr*, NY, 1978, St Martin Press  
 BUACHE, Freddy, *Le Cinéma Anglais*, Lausanne, 1978, L'Age d'homme  
 BUTLER, Ivan, *Horror in the Cinema*, NY, 1979, As Barns & Cie  
 BUTLER, Ivan, *Cinema in Britain : An Illustrated Survey*, London, 1973, Tantivy Press  
 CLARENS, Carlos, *An Illustrated History of the Horror Films* 1967, Putnam's Sons  
 CLAYTON, Jack, *Tapes interview*, Tape n° 96 14/12, 1961, University of Southern California Library  
 CROWTHER, Bosley, *New York Times* 26/12/61,

DENNIS, Larry, *Fifth Annual Conference on Film n°1*, Spectres and Spectators in the Turn of the Screw and The Innocents, 1980, Walther Maud Purdue University

EVERSON, William K., *Classics of the Horror Film*, NJ, 1974, Citadel Press

FERENCZI, Aurélien, *L'Arc n°89*, Adapter ou ne pas adapter : film, télévision, théâtre, Paris, 1983,

GASTON, Georges, *Jack Clayton*, Boston, 1981, Twayne

KAEL, Pauline, *I Lost It at th Movie*, The Innocents, Boston, 1965, Little, Brown & Cie

KAUFFMANN, Stanley, *A World on film : Criticism and Comment*, The Innocents, NY, 1966, Harper & Row

KAUFFMANN, Stanley, *New Republic 146*, Ghosts, Grime, and Grandeur, 08/01/62,

KNIGHT, Arthur, *Saturday Review 44*, Innocents Abroad, 23/12/61,

LABADIE, Donald W., *Show 2(january) : 30*, The Innocents

LACASSIN, Francis, *Pour une contre histoire du cinéma*, Paris, 1972, éditions 10 / 18

LAGIER, Luc, *L' Ambiguïté dans le film d'épouvante*, Essai sur la peur et son spectateur, Paris, 1996, Mémoire de DEA Cinéma à Paris III

LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, 1995, Les Cahiers du cinéma

LOWIS, Evelyne, *L'Ecran fantastique, n°6*, « Les Innocents, un fantastique de l'ambiguïté »

MACDONALD, Dwight, *Esquire 63 (january) : 116*, Films, 1965,

MAST, Gerald, *Film/Cinema/Movie: A Theory of Experience*, NY, 1977, Harper & Row

PERRY, George, *The Great British Picture Show*, Boston, 1985, Little, Brown & Cie

PIRIE, David, *A Heritage of Horror : The English Gothic Cinema, 1946-1972*, London, 1973, Gordon Fraser Gallery

PRAWER, S.S., *Caligari's Children : The Film as Tale of Terror*, Oxford, 1980, Oxford University Press

PREDAL, André, *Le Fantastique au cinéma*, chapitre "Les Fantômes", Paris, 1970, Seghers

ROTH, Ellen Shamis, *The Rhetoric of First Person Point of View in the Novel and the Film Forms*, NY, 1978, New York University Dissertation

SEGOND, J., *Positif n° 161*, « Lettre de Londres (De L'Exorcist à Gatsby Le Magnifique) », Paris, 01/09/74,

SINYARD, Neil, *Children in the movies*, NY, 1992, St Martin's press

SINYARD, Neil, *Filming Literature, The Art of the screen adaptation*, NY, 1986, St Martin's press

SMITH, Don, G., *Cinematic Haunting*, The Innocents, USA, 1996, Midnight marquee press, inc.

The New York Times, *The New York Times Film Reviews 1959-1968*, p 3118, 3167, 3296, 3504, 3705, NY, 1970, New York Times & Arno Press

THOMAS ALLEN, Jeanne, *The Classic American Novel and the Movies*, Turn of the Screw and The Innocents:two types of ambiguity, NY, 1977, Frederick Ungar Publishing

WARTON, Flavia, *Films in Review 13, n°1 (january) :43-44*, The Innocents

WILLIS, Donald C., *Horror and Science Fiction : A Checklist*, NJ, 1972, Scarecrow Press

### **Revue de presse de The Innocent**

BECKLEY, Paul V., *The Innocents*26/12/61, New York Herald tribune

BELMANS, Jacques, *Jeune cinéma anglais*01/05/67, Premier Plan 44

BIANCHI, Pietro, *AFP*19/05/62, IL GIORNO

BIRAGHI, Guglielmo, *AFP*19/05/62, IL MESSAGERO

BRUN, Mario, *"Les innocents" un film conventionnel bien fait*18/05/62, Nice Matin

CHAPIER, Henri, *A Cannes la Grande Bretagne jouera la carte du surnaturel avec "Les Innocents"*18/05/62, Combat  
 CROWTHER, Bosley26/12/61, New York Times  
 HOUSTON, Penelope, *The Innocents*, Light & Sound, 01/07/1961,  
 HOUSTON, Penelope, *The Innocents*01/01/62, Light & Sound  
 J.G., *Deborah Kerr affronte des fantômes*, Ciné revue n°19, 12/05/1961,  
 JEANDER, *De médiocres "Innocents"*12/05/62, Libération  
 JEANDER, *Les Innocents : divorce à l'italienne*01/06/62, Libération  
 KAUFFMANN, Stanley, *Ghosts, Grime, and Grandeur*08/01/62, New Republic 146  
 KNIGHT, Arthur, *Innocents Abroad*23/12/61, Saturday Review 44  
 LABADIE, Donald W., *The Innocents*, Show 2(january) : 30, 01/01/1961,  
 MACDONALD, Dwight, *Films*, Esquire 63 (january) : 116, 1965,  
 MARION, Denis, *AFP*19/05/62, LE SOIR (Bruxelles)  
 MONTFORT, Jacques, *Jacques Monfort vous raconte le film de Jack Clayton, "Les Innocents"*11/01/62, CinéRevue n°2  
 PESTELLI, Leo, *AFP*19/05/62, LA STAMPA  
 ROUVET, Riou, *De l'excellent fantastique avec "Les Innocents"*18/05/62, Le Patriote  
 SALACHAS, Gilbert, *Les Innocents : une œuvre malsaine et perverse*, 03/06/62, Télérama n° 646  
 SEGOND, J., *Lettre de Londres (De L'Exorcist à Gatsby Le Magnifique)*, 01/09/74, Positif n° 161  
 SWAMP, J.M., *Les Innocents : un suspens à vous couper le souffle*, 24/05/62, CinéRevue n°21  
 VAS, Robert, *Les Innocents sortiront-ils de leur étrange domaine ?*, 01/05/62, Cinémonde n°1447  
 WARTON, Flavia, *The Innocents*, 01/01/62, Films in Review 13, n°1

### ***Analyses critiques de L'Exorciste de William Friedkin***

KERMODE, Mark « Dans les coulisses de *L'Exorciste* », *Le Cinéphage*, Paris, 2001

### ***Analyses critiques de The Shining de Stephen King***

BOURDIER, Laurent, *Enfance et adolescence dans l'œuvre de Stephen King*, Thèse, Grenoble, 1998, Université Grenoble III  
 BUFFI, Laurent, *L'espace, le labyrinthe et son double*, Paris, 1994, de Paris III- Maîtrise de Lettres Modernes  
 KAGAN, Norman, *The Cinema of Stephen King*, Chapitre 12 : The Shining, Oxford, 2000, Roundhouse  
 ROSE, Guillaume, *Deux approches de la peur*, Les écrits de Stephen King : Shining et Carrie, Paris, Maîtrise Dercav  
 SHAPIRO, Marc, *Stephen King, Clive Barker, Les Maîtres de la terreur*, Le retour du roi, Paris, 1999, Editions Naturellement, coll."Fictions"

### ***Analyses critiques de Shining de Stanley Kubrick***

ALLEMANDI, Ariane, *Le Fantastique dans Shining*, Un film de Stanley Kubrick adapté d'un roman, Paris, 1994, Bibliothèque Universitaire

- BARBIER, Denis, *Stanley Kubrick*, Entretien avec Diane Johnson, scénariste, Marseille, 1987, Editions Rivages
- BAXTER, John, *Stanley Kubrick*, Paris, 1999, Seuil
- BERNARDI, Sandro, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Paris, 1994, Coll. "Esthétiques hors cadre" PUV
- BINGHAM, Dennis, *The Displaced Auteur: A Reception History of The Shining*, Kubrick's Shining, New-York, 1996, G.K. Hall &Co
- BOURGET, Jeran Loup, *Stanley Kubrick*, Le territoire du Colorado, Marseille, 1987, Editions Rivages
- BROWN, Garrett, *The Steadicam and The Shining*, Kubrick's Shining, New-York, 1996, G.K. Hall &Co
- CIMENT, Michel, *Kubrick*, Paris, 1987, Calman-Lévy
- CIMENT, Michel, *Stanley Kubrick*, Paris, Ramsey poche cinéma, Calman Lévy
- CURRAN, Ronald T., *Complex, Archetype and Primal Fear*, The Dark Descent : Essays Defining Stephen King's Horrorscape, New-York, 1992, Ed. Tony Magistrale
- DUPUY, Jean-Paul, *Stanley Kubrick*, En mal du père, Marseille, 1987, Editions Rivages
- DUVALL, Shelley, *Stanley Kubrick*, Actrice dans Shining, Marseille, 1987, Editions Rivages
- FALSETTO, Mario, *Stanley Kubrick*, A Narrative and Stylistic Analysis, USA, 1994, Greenwood Publishing Group
- GARSAULT, Alain, *Stanley Kubrick*, Les deux visages du fantastique, Marseille, 1987, Editions Rivages
- GIULIANI, Pierre, *Stanley Kubrick*, Paris, 1990, Rivages/cinéma
- GODIN, Marc, « Le labyrinthe des passions », in *Cinéma, rites et mythes contemporains*, Bulletin de recherches du Centre sur le cinéma de l'EPHE, n° 9, 1989
- HARVEY, Stephen, *Shining'It Isn't*, Saturday Review July, 1980,
- HATCH, Robert, *The Shining*, Practice Makes Perfect n° 732, Nation, 1995,
- JAMESON, Richard T., *Perspective on Stanley Kubrick*, Kubrick's Shining, New-York, 1996, G.K. Hall &Co
- JENKINS, Greg, *Stanley Kubrick and the Art of the Adaptation*, Three Novels, Three Films, Londres, 1997, McFarland &Co.
- LIGHTMAN, Herb, *Photographing Stanley Kubrick's The Shining*, Kubrick's Shining, New-York, 1996, G.K. Hall &Co
- MASSON, Alain, *Stanley Kubrick*, L'indifférence et le goût, Marseille, 1987, Editions Rivages
- MAYERSBERG, Paul, *The Overlook Hotel*, Kubrick's Shining, New-York, 1996, G.K. Hall &Co
- NELSON, Thomas Allen, *Kubrick : Inside a Film Artist Maze*, Indiana, 1982, Indiana University Press - Bloomington
- SINEUX, Michel, *Stanley Kubrick*, La symphonie Kubrick, Marseille, 1987, Editions Rivages

# FILMOGRAPHIE

AMENABAR, Alejandro, *Les Autres*, 2001, Espagne, [The Others]

ALOY Antonio *Presence of Mind*, 1999, Espagne, [*Il Celo*]

BERGMAN, Ingmar, *Fanny et Alexandre*, 1982, Allemangne, France, Suède

BROOK, Peter, *Sa Majesté des Mouches*, 1963, GB, [Lord of the Flies]

BURTON, TIM, *Beetlejuice*, 1988, USA

CARPENTER, John, *Le Village des damnés*, 1995, USA, [*Village of the Damned*]

CAVALCANTI, Alberto, *Au cœur de la nuit*, 1945, GB, [*Dead of Night*]

CLAYTON, Jack, *Les Innocents*, 1961, GB, [*The Innocents*]

CRONENBERG, David, *Chromosomes 3*, 1979, Canada, [*The Brood*]

CRONENBERG, David, *Faux-Semblants*, 1988, Canada, [*Dead Ringers*]

DONNER, Richard, *Damien*, 1976, USA, [*The Omen*]

FRIEDKIN, William, *L'Exorciste*, 1973, USA, [*The Exorcist*]

GIBSON, Brian, *Poltergeist II*, 1986, USA

HENSON, Brian, *Jack and the Beanstalk. The Real Story*, 2003, USA (film d'animation)

HOOPER, Tob, *Poltergeist*, 1982, USA

JACOB, Irène, *Le Jardin secret*, 1993, USA, [*The Secret Garden*]

KUBRICK, Stanley, *Shining*, 1980, USA

LAMORISSE, Albert, *Le Ballon rouge*, 1956, France

LAUGHTON, Charles, *La Nuit du chasseur*, 1955, [*The Night of the Hunter*]

LEMORANDE, Rusty, *Le Tour d'écrou*, 1992, USA, [*The Turn of the Screw*]

LOSEY, Joseph, *Le Garçon aux cheveux verts*, 1948, USA, [*The Boy with Green Hair*]

LUMIERE, Louis, *La Petite Fille et son chat*, 1900, France

LYNCH, David, *Eraserhead*, 1976, USA

MANKIEWICZ, Joseph, *L'Aventure de Madame Muir*, 1947, USA, [*The Gohst and Mrs Muir*]

MEDAK, Peter, *L'Enfant du diable*, 1980, Canada, [*The Changeling*]

MULLIGAN, *L'Autre*, 1972, GB, [*The Other*]

NAKATA, Hideo, *Le Cercle*, 1997, Japon, [*Ringu*]

POLANSKI, Roman, *Rosemary's Baby*, 1968, USA, [*Rosemary's Baby*]

POWELL, Mickael, *Le Voyeur*, 1960, GB, [*Peeping Tom*]

RILLA, Wolf, *Le Village des damnés*, 1960, GB, [*Village of the Damned*]

ROULEAU, Raymond, *Le Tour d'écrou*, 1974, France (Téléfilm)



ROWLAND, Roy, *Les 5000 doigts du Docteur T.*, 1953, USA, [*The 5000 fingers of Dr. T*]  
RUSSEL, Chuck, *L'Elue*, 2000, USA, [*Bless the Child*]  
SCORSESE, Martin, *La Dernière Tentation du Christ*, 1988, USA, [*The Last temptation of Christ*]  
SHERMANN, *Poltergeist III*, 1988, USA  
SHYAMALAN, Night, *Le Sixième sens*, 2000, USA, [*The Sixth Sense*]  
SILBERLING, Brad, *Casper*, 1995, USA  
STEVENSON, Robert, *Mary Poppins*, 1964, USA  
TAYLOR, Don, *La Malédiction II*, 1978, [*Damien : Omen II*]  
TRUFFAUT, François, *L'Enfant sauvage*, 1969, France  
VERBINSKI, Gore, *Le Cercle*, 2002, USA, Japon, [*The Ring*]  
WINNER, Michael, *Le Corrupteur*, 1971, USA, [*The Nightcommers*]

# ANNEXES



## Fiches artistiques et techniques des films

### *LES INNOCENTS*

#### Séquentiel

| N° | Description  | N° de plans        |
|----|--|--------------------|
| 1  | Générique  | 0-1                |
| 2  | Entretien avec l'oncle   | 1-17               |
| 3  | Arrivée à Bly  | 18-61              |
| 4  | Première nuit à Bly ( Flora à la fenêtre)  | 62-79              |
| 5  | La lettre de renvoi du collègue  | 80-99              |
| 6  | Arrivée de Miles   | 100-117            |
| 7  | Chambre de Miles (bougie s'éteint)   | 118-127            |
| 8  | Apparition de Quint sur la tour  | 128-152            |
| 9  | Miles fait du poney  | 153-183            |
| 10 | Partie de cache-cache – Première apparition de Miss Jessel - seconde apparition de Quint   | 184-233<br>234-253 |
| 11 | Miles récite un poème  | 254-297            |
| 12 | Au bord du lac – Seconde apparition de Miss Jessel   | 298-323            |
| 13 | Discussion entre Mrs Grose et Miss Giddens sur la vie de Quint et Jessel   | 324-360            |
| 14 | Rêve de Miss Giddens   | 361-370            |
| 15 | Le cimetière   | 371-382            |
| 16 | Dans la salle de classe : la larme de Miss Jessel  | 383-404            |
| 17 | Les voix dans le couloir – Fugue de Miles – discussion dans la chambre de Miles : baiser.  | 405-428<br>429-462 |
| 18 | Au Kiosque : troisième apparition de Miss Jessel – crise de Flora  | 463-506            |
| 19 | Miles tient compagnie à Miss Giddens devant la cheminée – discussion entre Mrs Grose et Miss Giddens sur les décisions à prendre avec les enfants. | 507-518<br>519-549 |
| 20 | Départ de Flora – disparition de la lettre _ attente de Miss Giddens   | 550-566            |
| 21 | Confrontation – Troisième apparition de Quint – Mort de Miles  | 567-691            |
| 22 | Générique de fin   | 692-693            |

#### Synopsis

A la fin du XIXe siècle, Miss Giddens, une jeune institutrice, est chargée d'éduquer Flora et Miles, deux enfants, dans un vieux manoir. Elle découvre bientôt que ces derniers sont tourmentés par les fantômes de deux personnes décédées quelque temps auparavant...

|  |  |
|--|--|
| <h1>INNOCENTS, THE</h1> <h2>(1961) <sup>632</sup></h2> <p><i>Les Innocents</i></p> | <p><b>Réalisation</b><br/>Jack Clayton</p> <p><b>Scénario</b></p>  |
|   | <p>Henry James (d'après le roman de)<br/>William Archibald<br/>Truman Capote<br/>John Mortimer (scènes et dialogues<br/>supplémentaires)</p> <p><b>Durée:</b> 100 min<br/><b>Pays:</b> UK<br/><b>Langue:</b> Anglais<br/><b>Noir &amp; blanc</b></p> |
| <b>Casting</b>   |  |
| Deborah Kerr   | Miss Giddens   |
| Peter Wyngarde   | Peter Quint  |
| Megs Jenkins   | Mrs. Grose   |
| Michael Redgrave   | The Uncle  |
| Martin Stephens  | Miles  |
| Pamela Franklin  | Flora  |
| Clytie Jessop  | Miss Jessel  |
| Isla Cameron   | Anna   |
| Eric Woodburn  | The coachman   |
| <b>Produit par</b>   | Jack Clayton   |
| <b>Musique originale de</b>  | Georges Auric  |
| <b>Directeur de la photographie</b>  | Freddie Francis  |
| <b>Film Editing by</b>   | Jim Clark  |
| <b>Directeur artistique</b>  | Wilfred Shingleton   |
| <b>Costumes</b>  | Motley   |
| <b>Décorateur</b>  | Peter James  |
| <b>Coiffeur</b>  | Gordon Bond  |
| <b>Maquillage</b>  | <b>Harold Fletcher</b>   |
| <b>Production</b>  | Albert Fennell   |
|  | James H. Ware  |
|  | Claude Watson  |
| <b>Ingénieurs du son</b>   | A.G. Ambler  |
|  | John Cox   |
|  | Peter Musgrave   |
|  | Ken Ritchie  |

<sup>632</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

## **LE VILLAGE DES DAMNES**

Film en noir et blanc de 1960, britannique. Adaptation du roman de John Wyndham *The Midwich Cuckoos*.

Directeur de la photographie : Geoffrey Faithfull

Musique : Ron Goodwin


Interdit aux moins de 12 ans.

Durée : 1h17

Le remake de John Carpenter, réalisé en 1995, en couleur, (1h38) a pour interprètes Christopher Reeves et Kirstie Alley.

### SEQUENTIEL

|    |   |         |
|----|---|---------|
| 1  | Pré-générique : Chez Gordon 0-5 ( fondu enchaîné) A Londres 6-8, Au village 9-17, Générique 18  | 0-18    |
| 2  | Midwich endormie : Allan et le général 18-23, Sur la route de Midwich 24-36 (Volet) Conversation téléphonique (fondu enchaîné) 37-42, L'armée constate l'endormissement 43-135  | 19-135  |
| 3  | Le réveil 136-155 , Allan chez Gordon 156-162 , Au village : constat des dégâts 163-175 A Londres, relation des faits 176-177 (fondu au noir)   | 136-177 |
| 4  | Chez Gordon : la plante 178-181, Mme Gordon à l'épicerie 182-186 (fondu enchaîné) Kyle Manor : Anthéa annonce qu'elle est enceinte 187-201  | 178-201 |
| 5  | Millye chez le médecin 202-205, Le retour de Jimmy 206-213<br>Le médecin et Gordon chez le curé comptabilisent les femmes enceintes 214-226<br>Dans le village : visites médicales à la chaîne 227-231                    | 202-231 |
| 6  | Chez Gordon : Anthéa et Gordon au coin du feu 232 (fondu enchaîné)<br>Le cabinet du médecin : la radiographie du fœtus d'Anthéa 233-238 (fondu enchaîné)<br>Anthéa dit son inquiétude et sa peur 238-251 (fondu enchaîné) | 232-238 |
| 7  | Chez Jimmy : inquiétude 239-241<br>Les hommes vont au pub 248- 255 (malédiction)  | 239-255 |
| 8  | Chez Gordon : Anthéa accouche 256 –271 (fondu au noir)<br>Le cheveu de David 272-275<br>Le biberon trop chaud 276-291 (Fondu enchaîné)  | 256-291 |
| 9  | David grandit (fondu en chaîné)   | 292-299 |
| 10 | L'exploit de la boîte chinoise<br>David 300-310, Deux autres 311-347 (Fondu au noir)  | 300-347 |
| 11 | Les enfants à 10 ans : Le ballon – l'épicerie (Fondu enchaîné)  | 248-284 |
| 12 | Allan et Gordon partent à une conférence à Londres – David se prépare pour l'école (volet)  | 285-294 |
| 13 | La conférence (Fondu au noir)   | 295-344 |
| 14 | Le cours de maths (volet)   | 345-369 |
| 15 | David quitte le toit familial : Indifférence 370-375 (volet), L'accident de voiture 376 -402<br>Le tribunal 403-423, Jimmy tente de tuer les enfants 424-483 (Fondu en chaîné)  | 370-483 |
| 16 | Allan apprend que le village russe a été détruit 484-502<br>Rébellion des hommes du village Allan intervient, il est dans le comas 503 –575 (fondu enchaîné), Visite de David à son père 576-605 (fondu au noir)          | 484-605 |
| 17 | Gordon se prépare pour le cours du vendredi soir 606-644<br>Destruction des enfants 645-701   | 606-701 |

|   |   |
|---|---|
| <h1>VILLAGE OF THE DAMNED</h1> <p>(1960) <sup>633</sup></p> <p><b>Le Village des damnés</b></p> |   |
|                | <p><b>Réalisateur</b><br/>Wolf Rilla</p> <p><b>Scénario</b><br/>John Wyndham (D'après son roman <i>Midwich Cuckoos</i>, <i>Les Coucous de Midwich</i>)<br/>Stirling Silliphant</p> <p><b>Durée:</b> 77 min<br/><b>Pays:</b> UK<br/><b>Langue:</b> Anglais<br/><b>Noir &amp; blanc</b></p> |
| <b>Producteurs</b>  | Stirling Silliphant   |
|   | Wolf Rilla  |
|   | Ronald Kinnoch  |
|   |   |
| <b>Casting</b>  |   |
| George Sanders  | Gordon Zellaby  |
| Barbara Shelley   | Anthea Zellaby  |
| Michael Gwynn   | Alan Bernard  |
| Laurence Naismith   | Dr. Willers   |
| John Phillips   | Gen. Leighton   |
| Richard Vernon  | Sir Edgar Hargraves   |
| Jenny Laird   | Mrs. Harrington   |
| Richard Warner  | Harrington  |
| Thomas Heathcote  | James Pawle   |
| Martin Stephens   | David Zellaby   |
| Charlotte Mitchell  | Janet Pawle   |
| Keith Pyott   | Dr. Carlisle  |
| John Stuart   | Prof. Smith   |
| Bernard Archard   | Vicar   |
| Sheila Robins   | Nurse   |
| Peter Vaughan   | Const. Gobby  |
| Tom Bowman  | Pilot   |
| Susan Richards  | Mrs. Plumpton   |
| Rosamund Greenwood  | Miss Ogle   |
| Sarah Long  | Evelyn Harrington   |
| Pamela Buck   | Milly Hughes  |
| Alexander Archdale  | Coroner   |

<sup>633</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

|   |                      |
|---|----------------------|
| Anthony Harrison                            | Lieutenant           |
| Diane Aubrey                                | WRAC secretary       |
| Gerald Paris                                | Sapper               |
| June Cowell                                 | The Children         |
| Linda Bateson                               | The Children         |
| John Kelly                                  | Villager             |
| Carlo Cura                                  | The Children         |
| Lesley Scoble                               | The Children         |
| Mark Milleham                               | The Children         |
| Roger Malik                                 | The Children         |
| Elizabeth Munden                            | The Children         |
| Theresa Scoble                              | The Children         |
| Peter Preidel                               | The Children         |
| Peter Taylor                                | The Children         |
| Howard Knight                               | The Children         |
| Brian Smith                                 | The Village Children |
| Janice Howley                               | The Village Children |
| Paul Norman                                 | The Village Children |
| Robert Marks                                | The Village Children |
| John Bush                                   | The Village Children |
| Billy Lawrence                              | The Village Children |
|   |                      |
| <b>Musique originale de</b>                 | Ron Goodwin          |
| <b>Directeur de la photographie</b>         | Geoffrey Faithfull   |
| <b>Edité par</b>                            | Gordon Hales         |
| <b>Directeur artistique</b>                 | Ivan King            |
|   | Eric Aylott          |
| <b>Maquillage</b>                           |                      |
| <b>Coiffure</b>                             | Joan Johnstone       |
| <b>Directeur de production</b>              | Denis Johnson        |
|   | David Middlemas      |
| <b>Assistant du directeur de production</b> |                      |
| <b>Son</b>                                  | Gordon Daniel        |
|   | J.B. Smith           |
|   | Cyril Swern          |
|   | A.W. Watkins         |
| <b>Effets spéciaux</b>                      | Tom Howard           |
|   |                      |
| Cameraman                                   | Frank Drake          |
| photographe                                 | Gerald Moss          |
| Scripte                                     | Lee Turner           |



## ***ROSEMARY'S BABY***

**de Roman POLANSKI, USA, 1968, d'après le roman éponyme d'Ira Levin** Avec Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Maurice Evans, Charles Grodin. Montage : Sam O'Steen. Musique : Komedica

Le Dakota building, situé à l'angle de la 72<sup>ème</sup> rue et de Central Park West, a été choisi pour représenter le Bramford du roman décrit dans l'incipit comme « (...) une monstrueuse bâtisse éléphantinesque et victorienne où s'imbriquent une quantité d'appartements très hauts de plafond, particulièrement recherchés pour leurs cheminées de marbre et leur cachet vieillot. » Le long de Central Park West se trouve aussi l'immeuble à gargouille de *Ghost Buster*. Ces immeubles se situent dans un quartier de New York austère et gothique qui contrastent avec les buildings modernes de Manhattan. L'immeuble choisi par Polanski deviendra quelques années plus tard le lieu d'un drame tragique: l'assassinat de John Lennon.

Avant d'être l'histoire d'un couple, le film de Polanski raconte l'histoire d'un immeuble. Même si le spectateur vit au rythme du temps de Rosemary, la temporalité remonte au début des temps et à la chute de Satan, puis, au XIX<sup>ème</sup> siècle avec l'arrivée de la famille Marcato. Le couple Woodhouse rencontre le couple Castevet ; chacun d'eux fantasme sur un enfant à naître.

Séquentiel

- 1- Générique et berceuse
- 2- Appartement 7 E
- 3- Le Bramford
- 4- Le déménagement
- 5- Terry
- 6- Minnie et roman Castevet
- 7- Le porte-bonheur
- 8- Baumgart devient aveugle
- 9- Désir de bébé
- 10- La mousse au chocolat
- 11- Conception diabolique
- 12- Enceinte
- 13- Docteur Sapirstein
- 14- La forte douleur
- 15- Visite de Hutch
- 16- Coma
- 17- Bonne année
- 18- La fête de Rosemary
- 19- La douleur disparaît
- 20- Mort de Hutch
- 21- Tous des sorciers L'anagramme.
- 22- Des nouvelles de Roman
- 23- Un objet personnel
- 24- Docteur Hill
- 25- Andy ou Jenny
- 26- Le bébé
- 27- Le lait maternel
- 28- Qu'avez-vous fait à ses yeux ?
- 29- Générique de fin

|   |  |
|---|--|
| <h1>ROSEMARY'S BABY</h1> <p>(1968) <sup>634</sup></p> <p><i>Les Innocents</i></p> | <p><b>Réalisateur</b><br/>Roman Polanski</p>   |
|  | <p><b>Scénario</b><br/>Ira Levin (d'après le roman de)<br/>Roman Polanski<br/><b>Durée:</b> 136 min<br/><b>Pays:</b> USA<br/><b>Langue:</b> English<br/><b>Couleur:</b> <i>(Technicolor)</i></p> |
| <b>Casting</b>  |  |
| Mia Farrow  | Rosemary Woodhouse   |
| John Cassavetes   | Guy Woodhouse  |
| Ruth Gordon   | Minnie Castevet  |
| Sidney Blackmer   | Roman Castevet   |
| Maurice Evans   | Edward 'Hutch' Hutchins  |
| Ralph Bellamy   | Dr. Abraham Sapirstein   |
| Victoria Vetri  | Terry Gionoffrio   |
| Patsy Kelly   | Laura-Louise   |
| Elisha Cook Jr.   | Mr. Nicklas  |
| Emmaline Henry  | Elise Dunstan  |
| Charles Grodin  | Dr. C.C. Hill  |
| Hanna Landy   | Grace Cardiff  |
| Phil Leeds  | Dr. Shand  |
| D'Urville Martin  | Diego  |
| Hope Summers  | Mrs. Gilmore   |
| Marianne Gordon   | Rosemary's girlfriend  |
| Wende Wagner  | Une amie de Rosemary   |
| Tony Curtis   | Voix de Donald Baumgart  |
| <b>Produit par</b>  | William Castle   |
|   | Dona Holloway  |
| <b>Musique originale de</b>   | Christopher Komeda   |
| <b>Directeur de la photographie</b>   | William A. Fraker  |
| <b>Edité par</b>  | Sam O'Steen  |
|   | Bob Wyman  |
| <b>Directeur artistique</b>   | Joel Schiller  |
| <b>Costumes</b>   | Anthea Sylbert   |
| <b>Décorateur</b>   | Robert Nelson  |
| <b>Coiffeur</b>   | Sydney Guilaroff et Vidal Sassoon  |
| <b>Maquillage</b>   | Allan Snyder   |
| <b>Effets spéciaux</b>  | Farciot Edouart  |

<sup>634</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

## *L'EXORCISTE*

### **Séquentiel :**

- 1- Site archéologique 0'36
- 2- Irak du nord : en ville 3'45
- 3- Bureau 5'26
- 4- pérégrinations : 1ère confrontation 6'28
- 5- Georgetown 9'33
- 6- Bruits dans le grenier 11'30
- 7- Tournage ; le père Karras 12'03
- 8- Chris rentre chez elle 13'57
- 9- Chris rejoint Sharon et Regan 15'08
- 10- Karras prend le métro pour aller chez sa mère 16'36
- 11- le oui-ja et Captain saitout 20'54
- 12- dans la chambre de Regan 22'18
- 13- Karras et Tom : sur la vocation 24'36
- 14- anniversaire de Regan 25'45
- 15- bruits dans le grenier 26'34
- 16- profanation d'une statue de la Vierge 29'39
- 17- Karras visite sa mère à l'hôpital 30'45
- 18- Réception chez Chris - Prédiction de Regan 33'16
- 19- Rêve de Karras 38'41
- 20- Regan réagit grossièrement aux piqûres 41'02
- 21- Messe de Karras pour sa mère défunte 41'11
- 22- hôpital : on soigne Regan 43'16
- 23- chez Chris : spasmes violents de Regan 48'01
- 24- Hôpital : 2nd examen de Regan 50'02
- 25- Mort de Burke 53'55
- 26- séance d'hypnose 54'01
- 27- L'inspecteur Kindermann rencontre Karras 55'46
- 28- Hôpital : les médecins préconisent l'exorcisme 1'01'06
- 29- Séquence alternée Kinderman et Chris mènent une enquête 1'05'44
- 30- violence de Regan 1'11'00
- 31- Chris rencontre Karras et demande un exorcisme pour Regan 1'11'56
- 32- Karras chez Chris rencontre Regan 1'18'06
- 33- Eglise : Karras officie 1'21'17
- 34- 2nde rencontre Regan -Karras (enregistrements eau bénite) 1'24'02
- 35- studio d'enregistrement (message à l'envers) 1'26'32
- 36- Karras reçoit un message de Merrin 1'26'58
- 37- Regan appelle au secours avec son ventre 1'27'39
- 38- Karras propose l'exorcisme à l'évêque qui propose Merrin 1'28'46
- 39- Merrin reçoit le message - 1'31'15
- 40- Arrivée de Merrin 1'32'05
- 41- Préparation de l'exorcisme - exorcisme : 1er round 1'43'00
- 42- Exorcisme 2nd round : Merrin KO 1'48'50 (arrivée de Kinderman)
- 43- Exorcisme 3ème round : Suicide de Karras et mort du monstre 1'50'00
- 44- dehors 1'50'35
- 45- Regan redevenue normale - derniers sacrements à Karras par Dyer 1'50'45
- 46- Départ de Chris et Regan- 1'54'39

Fiche technique

|   |  |
|---|--|
| <p><b>EXORCIST, THE (1973)</b><br/>635</p> <p><b>L'Exorciste</b></p>              |  |
|  | <p><b>Réalisation</b><br/>William Friedkin</p> <p><b>Scénario</b><br/>William Peter Blatty (d'après le roman de)</p> <p><b>Durée:</b> 122 min</p> <p><b>Pays:</b> USA</p> <p><b>Couleur:</b> (Metrocolor)</p> <p><b>Son:</b> DTS / Dolby Digital / SDDS / Stereo</p> |

**Casting**

|                      |                              |
|----------------------|------------------------------|
| Ellen Burstyn        | Chris MacNeil                |
| Max von Sydow        | Le Père Merrin               |
| Lee J. Cobb          | le lieutenant Kinderman      |
| Jason Miller         | le Père Damien Karras        |
| Linda Blair          | Regan                        |
| Kitty Winn           | Sharon                       |
| Jack MacGowran       | Burke Dennings               |
| William O'Malley     | Le Père Dyer                 |
| Barton Heyman        | Le Dr. Klein                 |
| Peter Masterson      | Le directeur de la clinique  |
| Rudolph Schundler    | Karl                         |
| Gina Petrushka       | Willie                       |
| Robert Symonds       | Le Dr. Tanney                |
| Arthur Storch        | Le psychiatre                |
| Thomas Bermingham    | Le président de l'université |
| Vasiliki Mallaros    | La mère de Damien Karras     |
| Titos Vandis         | L'oncle de Damien Karras     |
| Wallace Rooney       | L'évêque                     |
| Ron Faber            | L'assistant réalisateur      |
| Donna Mitchell       | Mary Jo Perrin               |
| Roy Cooper           | Le doyen des jésuites        |
| Robert Geringer      | Le sénateur                  |
| Mercedes McCambridge | La voix du démon             |
| Mary Boylan          | Patiente                     |
| Eileen Dietz         | La mère du prêtre            |
| Yvonne Jones         | L'infirmière                 |
| John Nicola          | Le prêtre                    |
| Vincent Russell      | Mendiant dans le métro       |

**Equipe Technique**

**D'après l'oeuvre de**

**Compositeur**

William Peter Blatty  
Mike Oldfield  
Jack Nitzsche  
Krzysztof Penderecki  
Hans Werner Henze  
George Crumb  
Anton Webern (Anton von Webern)

<sup>635</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

**1er assistant réalisateur**  
**Conception générique**  
**Directeur de la photographie**

**Ingénieur du son**

**Costumier**  
**Maquilleur**  
**Directeur du casting**

**Script**  
**Chef accessoiriste**  
**Bruiteur**

**Monteur**

**Etalonnage**  
**Effets spéciaux**  
**Chef machiniste**  
**Trucage**

**2ème assistant réalisateur**  
**Habilleuse**

**Chef décorateur**  
**Producteur exécutif**  
**Coproducteur**  
**Producteur associé**  
**Chef monteur**

**Mixage**

**Monteur son**

David Borden  
Steve Boedekker  
Jack Nitzsche  
Terence A. Donnelly  
Dan Perri  
Billy Williams  
Owen Roizman  
Jean-Louis Ducarme  
Chris Newman  
Joe Fretwell  
Dick Smith  
Nessa Hyams  
Juliet Taylor  
Louis Di Giamo  
Nick Sgarro  
Joe Caracciolo (II)  
Gary Hecker  
Matt Dettmann  
Ross Levy  
Evan Lottman  
Norman Gay  
Michael Goldman  
Jonathan Pontell  
Craig McKay  
Darrin Navarro  
Terry Haggar  
Marcel Vercoutere  
Eddie Quinn  
Marv Ystrom  
Jennifer Law-Stump  
Marcel Vercoutere  
Alan R. Green  
Florence Foy  
Bill Beattie  
Bill Malley  
Noel Marshall  
David Salven  
David Salven  
Bud Smith  
Jordan Leondopoulos  
Augie Hess  
Buzz Knudson  
Richard Duarte  
Michael Minkler  
Gary A. Rizzo  
Richard King  
Randle Akerson  
Mark Pappas  
James Matheny  
Richard Burton (II)  
Noah Blough  
Donald Sylvester

## L'AUTRE

séquentiel

- 1 Dans le bois Niles observe sa bague - la range dans une boîte de cigare à l'arrivée de Holland qui l'entraîne pour jouer
- 2 Dans la grange de Mrs Rowe Holland effraie Mrs Rowe avec des rats
- 3 Dans le jardin des Perry Personnages: Russel, la bonne, l'oncle et la tante
- 4 Dans la maison des Perry Autres personnages : sœur de Niles et son mari
- 5 Dans la cave aux pommes Niles et Holland : flash back sur la mort du père
- 6 Dans la grange des Perry Holland touche un rat qui meurt
- 7 Enterrement du rat -Alexandra (mère) Bouquet de fleurs-la vision du puits la fait pleurer
- 8 Russel saute dans le foin- Niles prépare sa canne à pêche
- 9 Ada rejoint Niles - Elle lui fait faire le jeu - cri de Russel
- 10 Enterrement de Russell Le convoi part - Niles reste à la maison
- 11 Dans le salon cercueil, portrait d'Alexandra avec ses fils  
Dans la chambre des jumeaux Holland casse le miroir avec un lance-pierre Niles déballe le paquet bleu et trouve un doigt
- 12 La fête foraine Les monstres- le bébé dans le bocal-le magicien
- 13 chambre d'Ada - scène de tendresse avec Niles- bisou papillon- photo de 2 bébés
- 14 Chez Mrs Rowe : qui joue le magicien?
- 15 En ville - A l'église Niles rejoint Ada - Vitrail de Brunhilde  
Retour en camion Heureux de voir sa mère dans le jardin, Niles lui cueille une rose avec le sécateur de Angelo. Discussion mère fils Niles ne tient pas en place - arrivée de l'épicier ambulancier Regards interrogateurs vers la maison de Mrs Rowe
- 16 transition
- 17 Faire de la neige en plein été la porte de la cave est cadenassée - il passe par la grange
- 18 Ada entraîne Niles pour voir Mrs Rowe Elle est trouvée morte  
Niles surprend sa mère dans sa chambre Elle a découvert la boîte de cigares- Holland le dispute
- 19 Alexandra pleure près du puits, il tente de la consoler. En haut des escaliers elle lui montre le doigt dans le papier bleu. Il essaie de lui reprendre. Elle tombe  
Angelo monte un fauteuil roulant Niles prie dans l'église. Ada le rejoint. Elle l'entraîne au cimetière et le force à regarder la plaque
- 20 Il semble voir pour la première fois. Ada lui fait faire le jeu. Niles décrit la mort Flash back: Holland jette le chat dans le puits glisse et tombe sous les yeux de Niles  
Niles s'évanouit
- 21 Niles dort. Fièvre. Ada est près de lui. Elle sort. L'ombre de Holland appelle Niles. Il descend. Il voit un cercueil. Holland est dedans, livide. Il ouvre les yeux. Il veut donner la bague à Niles. Niles n'arrive pas à la retirer. Il coupe le doigt avec un sécateur  
Niles est dans la pièce vide. Holland entre en pyjama. Ils parlent mais le fauteuil dans lequel se tient Holland est vide. Ada entend la conversation dans l'escalier
- 22 Niles coupe du bois. Sa sœur arrive avec le bébé. Il est grave.
- 23 Il va rendre visite à sa mère. Il lui donne à manger. Elle pleure, elle ne parle plus.
- 24 Niles descend à la cave. Angelo est ivre. Niles reste à la maison.
- 25 Départ en voyage du jeune couple. Le bébé  
Photos. Tante a changé le bébé et le couche dans le berceau. Effrayée par Angelo qui change une persienne, elle crie, réveille le bébé. Ada prend en charge le bébé. Niles lui apporte du thé. Elle lui confie le bébé. Niles allume la lampe poupée, éteint la grande. Il sort. Il remonte la pendule et va se coucher
- 26 Orage Nuit cam subj Ada dort près de sa fille. Tonnerre. Niles se réveille court dans la chambre du bébé. Il a disparu remplacé par la lampe poupée. Niles donne l'alerte
- 27
- 28
- 29
- 30

- 31 Police - tout le monde cherche le bébé Retrouvé dans un tonneau. Ada cherche Niles  
Niles pleure dans la cave. Neige révèle la présence d'Ada. Ada prend un jerrican  
32 d'essence ouvre la trappe. Sourire de Niles. Superposition vitrail /Ada Ada asperge la  
cave et saute avec la lampe à pétrole  
33 Terrassier. Trav maison. La grange est brûlée. Visage au premier étage. GP sur cadenas  
sectionné GP sur visage derrière la vitre. Larme. Photo fixe Est-ce Niles ou Holland ?

## Fiche technique

### Other, The (1972) <sup>636</sup>

*L'Autre*



**Directed by**  
Robert Mulligan

**Writing credits**  
Tom Tryon (also novel)

**Runtime:** 108 min

**Country:** USA

**Language:** English

**Color:** Color (*DeLuxe*)

**Sound Mix:** Mono (*Western Electric Sound System*)

#### **Complete credited cast:**

Uta Hagen  
Diana Muldaur  
Chris Udvarnoky  
Martin Udvarnoky  
Norma Connolly  
Victor French  
Loretta Leversee  
Lou Frizzell  
Portia Nelson  
Jenny Sullivan  
John Ritter  
Jack Collins  
Ed Bakey  
Clarence Crow

#### **Produced by**

**Original Music by**  
**Cinematography by**

**Production Design by**  
**Directeur artistique**

Ada  
Alexandra  
Niles Perry  
Holland Perry  
Aunt Vee  
Mr. Angelini  
Winnie  
Uncle George  
Mrs. Rowe  
Torrie  
Rider  
Mr. P.C. Pretty  
Chan-yu  
Russell  
Don Kranze  
Robert Mulligan  
Tom Tryon  
Jerry Goldsmith  
Robert Surtees  
Folmar Blangsted  
O. Nicholas Brown  
Albert Brenner  
Ward Preston

<sup>636</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

**Assistants de production**

Bert Gold  
Don Kranze  
Mark Sandrich Jr.

Peter James  
**Sound Department**

set dresser  
Don J. Bassman  
Jack Solomon



## *SHINING*

1980, film de Stanley Kubrick, 115'


Un professeur, Jack, en chômage cherche à devenir écrivain. Ses difficultés financières le font incliner vers la boisson et il devient violent avec son fils Danny (dont il a cassé le bras) et sa femme Wendy. Il trouve un travail de gardien dans un hôtel de luxe, déserté l'hiver à cause de la neige. Le petit garçon possède un pouvoir qu'il partage avec le cuisinier de l'hôtel (Halloran): le shining. C'est la faculté de voir l'avenir et les fantômes. Les fantômes se réveillent justement alors que l'hôtel et la famille sont coupés du monde. Jack en proie au manque d'alcool vend son âme au diable... La mère et le fils cherchent à échapper à la folie de Jack et de l'Overlook.

Adapté du roman de Stephen King, la machine Overlook est vue comme un monstre dont le cœur est la chaudière. Kubrick a pris des libertés surtout avec la fin du roman.

séquentiel

- 1-Voyage à l'Overlook
- 2-Entretien d'embauche
- 3-Une drôle d'histoire
- 4-Vision sanglante
- 5-Jour de clôture
- 6-Tour du propriétaire
- 7-Le Shining et la chambre 237
- 8-Un mois plus tard
- 9-Mardi : la curiosité de Danny les consignes de Wendy
- 10-Bloqués par la neige
- 11-Samedi : en dehors de la réalité
- 12-Viens jouer avec nous
- 13-Lundi: "Je t'aime fort, Danny"
- 14-Mercredi : un signal de la chambre 237
- 15-Cauchemars et blessures au cou
- 16-La salle de bal
- 17-Des paroles de sagesse
- 18-Le shining d'Halloran- Spectres dans la chambre 237
- 19-Le shining de Danny. Jack enrage
- 20-La fête
- 21-Delbert Grady
- 22-Sabotage
- 23-Halloran prend l'avion
- 24-Que faire de Danny
- 25-Jack est enfermé. Wendy panique
- 26-Grady intervient. Halloran arrive
- 27-"Redrum!"
- 28-"Coucou, chérie"
- 29-Les proies
- 30-Le destin Halloran
- 31-Dans le labyrinthe
- 32-"Belle fête, n'est-ce pas?"
- 33-Fuire
- 34-Jack victime de l'Overlook
- 35-Générique de fin

Fiche technique

|   |   |
|---|---|
| <p><b>SHINING, THE (1980)</b> <sup>637</sup><br/><i>Shining</i></p>               | <p><b>Réalisateur</b><br/>Stanley Kubrick</p>   |
|  | <p><b>Scénario</b><br/>Stephen King (d'après le roman de)<br/>Stanley Kubrick et Diane Johnson (scénario)<br/><b>Durée:</b> 119 min<br/><b>Pays:</b> UK<br/><b>Langue:</b> Anglais<br/><b>Couleur</b></p> |

**Réalisation, production, distribution**

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Réalisateur</b>  | Stanley Kubrick  |
| <b>Scénariste</b>   | Stanley Kubrick<br>Diane Johnson   |
| <b>Producteur</b>   | Stanley Kubrick<br>Hawk Films, Grande-Bretagne<br>Peregrine, Grande-Bretagne |
| <b>Distribution</b> | Warner Bros. France, France  |

**Acteur(s)**

|                  |                |
|------------------|----------------|
| Jack Nicholson   | Jack Torrance  |
| Shelley Duvall   | Wendy Torrance |
| Danny Lloyd      | Danny Torrance |
| Scatman Crothers | Dick Hallorann |
| Barry Nelson     | Ullman         |
| Philip Stone     | Delbert Grady  |
| Joe Turkel       | Lloyd          |

**Equipe Technique**

|                                     |                           |
|-------------------------------------|---------------------------|
| <b>Compositeur</b>                  | Wendy Carlos              |
| <b>1er assistant réalisateur</b>    | Brian Cook(Brian W. Cook) |
| <b>Directeur de la photographie</b> | John Alcott               |
| <b>Monteur</b>                      | Ray Lovejoy               |
| <b>Chef décorateur</b>              | Roy Walker                |
| <b>Producteur exécutif</b>          | Jan Harlan                |
| <b>Cadreur</b>                      | Garrett Brown             |

<sup>637</sup> Fiche élaborée à partir du site « imbd.com »

## Fiches auteurs

### WILLIAM PETER BLATTY

(1928-)

Tout le monde connaît certainement ou tout au moins a déjà entendu parler du film "L'Exorciste" sorti en 1973. Celui-ci a eu un tel impact que les gens envahissaient toutes les salles de cinéma afin de pouvoir visionner un tout nouveau genre d'horreur, qui eut pour effet de révéler au grand public la possession démoniaque. Un grand nombre de personnes eurent des malaises ou durent quitter la salle pendant la projection. Ce célèbre film est tiré du fameux roman de William Peter BLATTY qui mit presque 15 ans pour écrire son livre. Il fit en effet, de nombreuses recherches sur le sujet avant de transcrire une histoire qui serait tirée de faits réels. Peu de gens savent cela. Il modifia simplement un élément en faisant du garçon de la véritable histoire une petite fille interprétée par Linda BLAIR. William Peter BLATTY est né à New York. Après une carrière universitaire, il est devenu journaliste, puis s'est tourné vers la littérature et le cinéma.

Août 1949. William Peter Blatty, étudiant à l'université Jésuite de Georgetown découvre dans un article, l'histoire édifiante et terrible d'un jeune adolescent de 14 ans possédé par le diable, exorcisé par un prêtre, le Père William E. Bowden. 20 ans plus tard, William Blatty est devenu écrivain et scénariste. Il a travaillé notamment avec Blake Edwards. Il décide sur les conseils de son ancien professeur de Georgetown, le Père Berningham de consacrer un livre aux événements mystérieux de 1949. La famille du jeune homme refuse de l'aider mais le Père Bowden lui certifie par lettre la véracité de l'histoire. William Blatty écrit donc le roman, remplaçant le jeune homme par une fillette. Le livre paraît en 1971 dans l'anonymat le plus complet jusqu'à une intervention dans un show télévisé. C'est le début de la renommée. Le livre devient best-seller et se vend à plus de 13 millions d'exemplaires rien qu'aux Etats-Unis. Hollywood s'empare logiquement de l'œuvre. William Friedkin qui vient de triompher avec French Connection, est de suite intéressé par une adaptation sur grand écran. 1973. Le film sort sur les écrans. C'est un succès instantané, un film culte. Le premier film d'horreur à connaître un succès mondial. Le film obtient 13 nominations aux Oscars et rafle 4 Golden Globes. Deux suites et une parodie seront réalisées sans rencontrer le même succès.

2000. La version intégrale sort aux Etats-Unis. Nouveau succès avec 40 millions de dollars de plus amassés. Même si les 11 minutes n'apportent pas grand-chose en soi, la ressortie de ce chef d'œuvre de l'épouvante permet à une nouvelle génération de spectateur de confirmer qu'il s'agit bien là, d'un des films les plus terrifiants de l'histoire du cinéma.

### HENRY JAMES

Romancier américain naturalisé anglais (New York, 1843 — Londres, 1916).

Longtemps méconnu — surtout en France, où son chef-d'œuvre, les Ambassadeurs, publié en 1903, ne fut traduit qu'en 1950 —, l'écrivain américain Henry James exerça toutefois une influence majeure sur les initiateurs de la modernité que furent Proust, Gertrude Stein, Joyce, et il eut des continuateurs immédiats, telle Edith Wharton, l'auteur du Temps de l'innocence (1920). Mais, pendant des décennies, aux États-Unis et en Europe, son nom fut éclipsé par la gloire de son frère, le philosophe William James, d'un an son aîné. Son œuvre, qui couvre cinquante ans de vie littéraire (de 1865 à 1915), a évolué très lentement, tour à tour romantique, réaliste, naturaliste, avant d'aboutir aux admirables analyses psychologiques qui ont consacré cet auteur secret, intransigeant, son vivant. Profondément artiste et pénétré du sens de son travail («Mon œuvre, c'est mon salut»), Henry James, comme Flaubert et plus tard Proust, s'est très lentement dépouillé de ses imperfections, réminiscences romantiques et scories naturalistes, pour parvenir à ce point suprême où «s'opère le sauvetage, pour ainsi dire, de la quantité massive de la vie, en la transfigurant, en la fixant à jamais dans l'œuvre d'art» (Charles Du Bos). Tout, dans cette œuvre, la limpidité et l'équilibre du style, la beauté des dialogues et des évocations, est le fruit d'une longue et difficile recherche de la perfection. Fait écho à cette recherche la quête des personnages créés par James, éternels déracinés, déchirés entre le passé et le présent, le Nouveau Monde et l'Ancien (les Ambassadeurs), nostalgiques de ce qui aurait pu être (la Bête dans la jungle), incapables de réaliser complètement leurs passions amoureuses ou artistiques. Tout, dans cette œuvre, la limpidité et l'équilibre du

style, la beauté des dialogues et des évocations, est le fruit d'une longue et difficile recherche de la perfection. Fait écho à cette recherche la quête des personnages créés par James, éternels déracinés, déchirés entre le passé et le présent, le Nouveau Monde et l'Ancien (les Ambassadeurs), nostalgiques de ce qui aurait pu être (la Bête dans la jungle), incapables de réaliser complètement leurs passions amoureuses ou artistiques (l'Image dans le tapis).

Henry James a minutieusement dépeint les mondes clos, hantés, où s'affrontent et se dérobent des désirs inavoués (*Washington Square*, *le Tour d'érou*), univers cruel que dominent de sublimes figures de femmes, possédées par leur soif de vivre et d'aimer (*les Ailes de la colombe*). Dans son exploration des mouvements inconscients de l'être, Henry James, par des voies toutes différentes, est descendu aussi profondément que Dostoïevski. Comme lui, il a pressenti et préfiguré les découvertes de la psychanalyse (*Ce que savait Maisie*, *les Dépouilles de Poynton*). Par l'usage qu'il fait du «monologue intérieur» et de la technique du «point de vue», il annonce non seulement Proust, mais aussi Joyce, Faulkner, Virginia Woolf et le nouveau roman. On a pu dire de lui qu'il avait «mis, le premier, les techniques romanesques traditionnelles au service de l'énigme» (B. Pingaud).

### *Une vie d'écriture*

De nationalité américaine, Henry James fut naturalisé anglais en 1915. Son grand-père, émigré irlandais de confession presbytérienne, avait fait fortune aux États-Unis. Son père, banquier aux mœurs aristocratiques et intellectuel à la forte personnalité, se passionnait pour la culture européenne; tout particulièrement, il s'intéressait à Swedenborg. Henry, son frère William, le futur philosophe du pragmatisme, ses deux autres frères et sa sœur sont élevés de façon très libre, et grandissent dans le culte des choses de l'esprit, et de la civilisation du Vieux Monde. À partir de 1855, Henry séjourna en Europe avec sa famille, notamment à Genève, à Bonn et à Paris, où il fit des études peu suivies. Il se sent étranger parmi les autres adolescents, et est constamment «avide d'échanger son sort avec celui d'un autre, ayant l'absolue certitude de gagner à ce marché». Solitaire, renfermé, il écrit déjà des pièces et des romans. En 1860, il revint en Amérique, mais préféra à New York la Nouvelle-Angleterre (Boston, Newport puis Cambridge). Après avoir cherché sa voie dans la peinture, il étudia le droit à Harvard. En 1861 (il est alors âgé de dix-huit ans), un accident mystérieux endommagea de manière irréversible sa colonne vertébrale, ce qui renforça en lui le sentiment d'une «différence» irréductible; réformé, il ne participa pas à la guerre de Sécession (1861-1865). Il est possible que l'accident et la lésion, sans grande gravité, aient «somatisé» l'inadaptation du jeune Henry, étranger dans les écoles européennes et dans l'Université américaine. Jusqu'en 1875, Henry, qui n'avait pas besoin de travailler pour vivre, partagea son temps entre l'Europe et les États-Unis. Préservé, grâce à la fortune familiale, de la nécessité de choisir une carrière, James se consacre à la littérature. Il commence sa carrière littéraire en 1864 en publiant, dans la presse périodique, des nouvelles et des articles de critique (*Un pèlerin passionné*, 1871). En 1875, après plusieurs voyages et de nombreuses tergiversations, il décida de s'installer en Europe. À Paris (1875-1876), il se lie avec Flaubert, Zola, Maupassant et Tourgueniev (dont l'œuvre le séduit), puis préféra Londres (1876) où il mène une vie mondaine assez discrète, partageant son temps entre la fréquentation des salons et l'élaboration de son œuvre. Il voyage beaucoup, notamment en Italie. On ne lui connaît aucune liaison amoureuse, ni féminine, ni masculine. Son histoire fut l'évolution d'un style, d'une vision. On peut soutenir, en effet, que les thèmes jamesiens sont présents en lui dès l'origine: la séparation des continents Europe et Amérique (métaphore de la séparation des sexes ?), le puritanisme de la Nouvelle-Angleterre, l'occultisme, l'innocence consciente (dont *Ce que savait Maisie* donne le modèle). L'année 1875 (Henry James a alors trente-deux ans) constitue une date d'autant plus importante que paraît alors, à New York, le premier livre important de Henry James, *Roderick Hudson*, à l'intrigue caractéristique: un jeune avocat américain quitte sa famille, son métier, sa fiancée pour Rome, où il étudie la sculpture. Il devient un artiste renommé, vit un amour malheureux, l'Amérique (sous les traits de sa mère) veut le reconquérir, le sauver, il meurt dans un accident de montagne.

En trente ans, Henry James écrivit de nombreux romans, souvent volumineux, de très nombreuses nouvelles, souvent longues. Soudain, en 1904, une nouvelle rupture se produisit. Après avoir publié coup sur coup trois romans-fleuves: *les ailes de la colombe* (1902), *les ambassadeurs* (1903) et *la coupe d'or* (1904), d'importantes nouvelles, notamment *la bête dans la jungle* (1903), un essai sur Zola (1903), il renonce au genre romanesque. Il voyage en Amérique. Ses livres n'avaient eu aucun succès. Ses échecs au théâtre dans les années 1890 l'avaient marqué; en 1896, son drame *Guy dom ville* avait été sifflé. Certains biographes parlent de découragement. James n'abandonne pas la littérature en 1904, mais il réforme fortement son activité. Durant les douze années qui lui restent à vivre, il écrit son *autobiographie*, dont il ne publie que deux des trois volumes — *notes d'un fils et un frère* (1913), et *un petit garçon et d'autres* (1914) —, le troisième volume, inachevé, *the middle years*, paraîtra après sa mort, en 1917. De 1907 à 1909, il publie la grande édition, dite «de New York», de son œuvre complète, remaniant fortement les onze romans et les soixante-six nouvelles qu'il a retenus, et les dotant de préfaces ou de postfaces qui nous font sentir à quel point il avait conscience de son art: en 1934, ces textes constitueront un livre que l'éditeur nommera *l'art du roman*; ils éclairent les œuvres de James tout autant que ses  *carnets*, tenus de

1878 à 1911 et publiés en 1947, nous renseignent avec précision sur leur genèse. En 1910, il publie un ultime recueil de nouvelles, *le meilleur grain (the finer grain)*. En 1914, il reprend un roman abandonné en 1900, *le Sens du passé*, à l'intrigue surnaturelle, et l'interrompt en 1915; il avait précédemment interrompu la rédaction d'un autre roman, *la Tour d'ivoire*. Quand la Première Guerre mondiale éclata, Henry James comprit qu'un monde s'effondrait, et ses exégètes affirment souvent que cet effondrement Henry James l'avait prévu. Sa volonté de devenir citoyen britannique (1915) apparaît alors comme un acte désespéré.

### ***L'Amérique et l'Europe, l'innocence et la perversité***

Le thème jamesien considéré comme principal par la critique traditionnelle, l'opposition entre la vieille Europe et la jeune Amérique, anime les trois premiers romans de James: *Roderick Hudson* (1875), *l'Américain* (1877), *les Européens* (1878), et trois longues nouvelles: *Daisy Miller* (1878), *Un épisode international* (1879), *la Pension Beaurepas* (1879).

*L'Américain*, Christopher Newmann, abandonne la vente des appareils sanitaires, à laquelle il doit sa fortune, pour trouver en Europe culture et épouse. Il se fiance à une aristocrate parisienne, dont la famille parvient à évincer l'intrus, comme la famille de la belle Christine évinçait Roderick Hudson pour la marier à un prince romain. *Les Européens* — Félix Young et sa sœur, la baronne Münster — sont des Américains qui reviennent à Boston pour y chercher fortune; Félix se marie, mais la baronne, déçue par son prétendant, regagne l'Europe, préférable à «un pays de civilisation arriérée et de basse moralité». Une jeune Américaine, riche et belle, *Daisy Miller*, choque l'aristocratie romaine par la liberté de son comportement; elle contracte à Rome un mal mortel alors qu'elle contemple le Colisée au clair de lune en compagnie de Giovanelli, un aristocrate soucieux de redorer son blason; sur sa tombe, Giovanelli révèle l'innocence de la jeune fille. Le héros d'*Un épisode international*, lord Lambeth, en voyage d'affaires aux États-Unis, s'éprend de la belle-sœur d'un financier américain miss Alden. Quand celle-ci lui rend visite à Londres, la mère et la sœur de lord Lambeth l'évincent.

*La Pension Beaurepas* réunit à Genève les familles américaines Church et Ruck; Mme Church préfère l'Europe à l'Amérique, où sa fille aimerait revenir; M. Ruck voudrait partir, mais sa femme et sa fille aspirent au luxe européen, alors que sa faillite approche.

Court roman, *Washington Square* (1880) renonce à l'affrontement Europe-Amérique et reprend le thème esquissé dans *Daisy Miller*, que James développera jusqu'à *la Coupe d'or* (1904): le personnage principal, une jeune femme riche, américaine, est soumise à un prédateur (ici, américain, généralement européen). L'innocente Catherine aime de plus en plus follement Morris Townsend, dont son père l'écarte, notamment en l'emmenant visiter l'Europe. Quand, après des années, Townsend revient, c'est elle qui le met à la porte avec esprit, cet esprit qu'elle n'avait pas autrefois. Publié l'année suivante, *Un portrait de femme (Portrait of a Lady)* traite un thème similaire, en 700 pages. Isabelle Archer quitte l'Amérique pour l'Angleterre puis l'Italie, reçoit un héritage important, aime passionnément et épouse un coureur de dot, Gilbert Osmond, Américain établi à Florence, que dirige sa maîtresse, l'affreuse Madame Merle. Cette intrigue aurait pu produire un roman balzacien. L'originalité de James est qu'il vit la passion de l'héroïne, tout aussi intelligente et libre (comme une Américaine) que sensible (et masochiste), qu'il ressent le monde quotidien depuis le cœur d'un portrait qui pourrait être le sien.

Long roman lui aussi, *les Bostoniennes (The Bostonians)*, 1885, traduit parfois *les Bostoniens*) oppose non plus l'Europe et l'Amérique mais le sud et le nord des États-Unis. Un jeune avocat du Mississippi établi à New York se rend pour affaires à Boston, où il rencontre Olive, une féministe, et la protégée de celle-ci, Verena. Il arrache Verena à Olive (qui avait emmené son amie en Europe). Cette œuvre, souvent dite «naturaliste», décrit la société bostonienne plus qu'elle ne pénètre dans les plis et replis des âmes et des impressions comme le faisait le *Portrait*. Bien qu'elle représente un type nouveau de lien, celui qui unit Verena à Olive, et que le thème du pouvoir (constant chez James) coure au long du livre, *les Bostoniennes* n'est en rien enchanteur, pas plus que les deux romans qui lui succèdent (et que les exégètes de James ont longtemps jugés négligeables): *la Princesse Casamassima* (1886) et *la Muse tragique* (1891).

Long roman lui aussi, *les Bostoniennes (The Bostonians)*, 1885, traduit parfois *les Bostoniens*) oppose non plus l'Europe et l'Amérique mais le sud et le nord des États-Unis. Un jeune avocat du Mississippi établi à New York se rend pour affaires à Boston, où il rencontre Olive, une féministe, et la protégée de celle-ci, Verena. Il arrache Verena à Olive (qui avait emmené son amie en Europe). Cette œuvre, souvent dite «naturaliste», décrit la société bostonienne plus qu'elle ne pénètre dans les plis et replis des âmes et des impressions comme le faisait le *Portrait*. Bien qu'elle représente un type nouveau de lien, celui qui unit Verena à Olive, et que le thème du pouvoir (constant chez James) coure au long du livre, *les Bostoniennes* n'est en rien enchanteur, pas plus que les deux romans qui lui succèdent (et que les exégètes de James ont longtemps jugés négligeables): *la Princesse Casamassima* (1886) et *la Muse tragique* (1891). (1891). Deux pièces de théâtre qu'il n'avait pas fait monter: *l'Autre Maison* (dont la première version était une pièce), publié en 1896, a pour enjeu la vie d'un enfant, dont l'assassinat vise à séparer deux amants; *l'Âge difficile* (roman entièrement dialogué), publié en 1899, raconte les

débuts pénibles d'une jeune fille, qui pourrait être Maisie adolescente, dans le salon de sa mère. De même, *le Cri*, publié en 1911, était d'abord une pièce de théâtre.

Deux nouvelles de la même époque mettent en scène des enfants: *l'Élève* (1891), torturé intellectuellement par son père avec une perversité dont le lecteur ne sait si elle est ou non inconsciente; *le Tour d'érou* (1898), nommé ainsi parce qu'un tour d'érou supplémentaire nous enfonce dans l'horreur lorsque la tragédie atteint des enfants. C'est dans cette œuvre, la plus célèbre des nouvelles de James, que le surnaturel intervient le plus. Fantasma ou réalité, l'histoire nous présente le «monde des profondeurs» où le mal et la malédiction, les terreurs de l'enfance, l'angoisse, la notion de «secret terrible» se mêlent sans que des digressions viennent les démêler. Un tel tissage caractérise *les Papiers d'Aspern* (1888) et *l'Image dans le tapis* (1896). Dans ces deux nouvelles, consacrées chacune à un écrivain, mort (Aspern) ou vivant (Hugh Vereker), James nous suggère que le secret du génie littéraire, s'il existe, est subtilement évident dans l'œuvre même, qu'il convient de savoir lire, et sans théoriser ce savoir. *Dans la Cage*, nouvelle publiée en 1898, traite aussi du secret: une union illégitime, cachée à tous, n'échappe pas à la modeste postière avec laquelle un jeune aristocrate n'avait pas échangé deux mots, mais depuis sa cage de télégraphiste elle lisait en lui avec bienveillance. Dans *la Bête dans la jungle* (1903), Mary Bartram lit pendant de longues années dans John Marcher qu'elle aime et qui ne cesse de lui confier son trouble: une bête le menace; si les amants platoniques découvrent la nature de cette menace, John Marcher se libérera: cette bête menaçante est l'égoïsme de Marcher, qui n'a même pas compris combien son amie l'aime.

Une nouvelle publiée en 1896 unit les thèmes de l'art et de la captation: dans *les Dépouilles de Poynton* (*The Spoils of Poynton*, traduit aussi *le Sort de Poynton*), une aristocrate anglaise emploie sa vie à faire de son château de Poynton un chef-d'œuvre; elle le laisse à sa belle-fille quand son fils se marie et celle-ci détruit l'œuvre par simple vulgarité.

## STEPHEN KING

Source : Roland ERNOULD, *Stephen KING ET LE SURNATUREL, 1. la mise en scène*, Givors, avril 2003, Éditions Naturellement

**1939.** Donald Edwin King, de la marine marchande, épouse Nellie Ruth Pillsbury.

**1945.** Donald Edwin King, devenu capitaine de la marine marchande, rentre de la guerre. Nellie ne peut pas avoir d'enfants et les King adoptent David Victor King. Stephen le considérera toujours comme son frère.

**1947.** Les King s'installent à Scarborough, Maine. Le 1er septembre 1947, Nellie donne naissance à Stephen Edwin à Portland, au Maine General Hospital. Deux ans plus tard, Donald sort "*chercher des cigarettes*" et ne reviendra jamais. Nellie ne se remariera pas et élèvera ses enfants seule.

**1949-1958.** Nellie, Stephen et David s'installent à Fort Wayne dans l'Indiana, puis à Stratford dans le Connecticut. La famille vit de petits boulots mal payés effectués par la mère.

**10 ans.**

**1958.** Les King s'installent à Durham, Maine. La famille a chargé Nellie de s'occuper de ses parents âgés malades. Durant les années 50, l'enfance du jeune Steve est profondément marquée par les "matinées", séances de cinéma du samedi où sont projetés principalement des films de SF et de fantastique. Le cinéma façonnera le goût de Stephen pour l'horreur, comme on le constate particulièrement dans *Ça*. Les procédés d'écriture cinématographique l'influenceront considérablement. Steve est alors un enfant lourdaut, peu sûr de lui, hanté par l'idée du ridicule. *Rage*, *Carrie*, *Christine*, mettent en scène des adolescents rejetés et complexés qui rencontrent des problèmes avec le sexe.

**1960.** Stephen découvre une caisse pleine de bouquins de terreur appartenant à son père, écrivain amateur. Comme il le raconte dans *Anatomie de l'horreur*, c'est la révélation. Il lit pour la première fois **Lovecraft**, qui aura une influence importante sur son envie d'écrire. Sur une vieille machine à écrire, qui a perdu sa touche **n** comme dans *Misery*, il commence à rédiger des histoires et "publie" avec son frère **Dave's Rag**. Il auto-publie, avec son camarade Chris **Chesley**, un recueil polygraphié de 18 nouvelles intitulé *People, Places and Things*.

**1962-1966.** King fréquente la Lisbon Falls High School. Il publie *I Was a Teenage Grave Robber* dans un fanzine **Comic Review**. Il travaille sur un premier roman apocalyptique, *The Aftermath*, qui restera inachevé. Lors de sa dernière année de lycée, il achève son premier roman publié ultérieurement, *Rage*.

**1966-1970.** King fréquente l'université du Maine à Orono et participe aux luttes contre la guerre du Vietnam et la ségrégation. Il publie ses premières nouvelles, écrit *Marche ou crève*, qui intéresse son professeur. Il écrit dans l'hebdomadaire des étudiants de l'université, **Ubris**, une chronique régulière, *The Garbage Truck*, le camion-poubelle, qui témoigne d'un certain goût pour la provocation.

**Juin 1970.** Il obtient sa licence de littérature et un certificat d'aptitude à l'enseignement, ainsi qu'une mention en élocution et en art dramatique.

Pendant ces années, King s'est vu opposer une soixantaine de refus pour environ un millier de pages de texte écrites. Il a publié quelques nouvelles ça et là dans des magazines masculins (voir la bibliographie), mais ce n'est pas le succès. Il doute de sa vocation. Marche ou crève, dans lequel il se demande comment des marcheurs pourront arriver à la fin de leur course, extériorise ses craintes de l'époque.

**1971.** Pendant la dernière année d'université, il rencontre sa future femme à la bibliothèque, où il est employé quelques heures. **Tabitha Jane Spruce**, poète et auteur de nouvelles, espère aussi devenir écrivain (son premier roman sera publié en 1981). Il l'épouse et a un enfant tout de suite. Il vit dans une caravane et travaille dans un lavoir industriel (qui va inspirer pour des textes : *Grandes roues II*, *La presseuse*, *Chantier*). King trouve un emploi de professeur d'anglais à la Hampden Academy, Maine. Il manque toujours d'argent et vit encore dans un mobil-home à Hermon. Sa vie misérable, difficilement acceptée, le conduit à l'alcoolisme. Il commence à écrire *Carrie*, roman qui n'avance pas. King, découragé, jette les feuillets à la poubelle. Tabitha, qui ne doute pas de son talent, les en sortira et l'incitera à les reprendre. En 1973, le déclin se fait. Doubleday, qui a déjà refusé *Marche et crève* et *Running man*, accepte *Carrie*. La New American Library achète les droits pour les livres de poche pour la somme record de 400.000 dollars. L'écrivain est subitement riche et lancé. Il écrit à plein temps et ne s'arrêtera plus.

**1973.** Il abandonne l'enseignement. Sa mère meurt d'un cancer. Il s'installe à North Windham, dans le Maine. Sa vie familiale est stabilisée.

**1974.** La famille King s'installe à Boulder, Colorado, séjour qui influencera *Shining* et *Le Fléau*.

**1975.** La famille King revient dans le Maine, à Bridgton et achète sa première maison. Salem est publié chez Doubleday. Dès lors, la vie de King sera consacrée entièrement à la création littéraire - et, de manière plus réduite, à la production cinématographique. Pour ne pas entreprendre une liste interminable des publications kingiennes, le lecteur est prié de se reporter à sa bibliographie King a mis au point son style : dans le concret de la vie quotidienne, il impose l'irruption de l'anormal, de la peur ou de l'horreur, dans le cadre d'une lutte entre les forces des Ténèbres et celles de la Lumière. Se dégage également de son œuvre un type d'homme positif, ouvert aux autres, qui vainc les difficultés par son courage et sa foi, qui a le sens de la valeur humaine et du social. Les enfants sont souvent ses personnages favoris, et triomphent des obstacles grâce à la fraîcheur de leur imaginaire. Les adultes qui réussissent sont ceux qui ont gardé partiellement leur âme d'enfant. Une quête difficile leur permet de se surmonter.

**1977.** King vend sa maison et émigre vers l'Angleterre. Prévu pour un an, le séjour ne durera que trois mois. À son retour, King achète une maison à Center Lovell, Maine.

**1978.** King a en charge deux cours de littérature et deux ateliers de création à l'Université du Maine où il était étudiant. Il loue une maison à Orrington, Maine, décor dont il s'inspirera dans *Simetierre*.

**1979.** King se voit proposer d'enseigner les mêmes cours l'année suivante. Il refuse afin de pouvoir se consacrer uniquement à l'écriture. La famille revient s'installer à Center Lovell. King utilise ses cours pour rédiger *Anatomie de l'horreur*, un essai consacré à l'horreur au cinéma et en littérature. King a maintenant 3 enfants (deux garçons et une fille), une famille stable, et le succès. Son écriture évolue. Elle met de plus en plus souvent en scène des familles traditionnelles (femme, enfants, maison, travail). King s'ingénie à les faire éclater pour exorciser ses peurs - perdre ses enfants ou son épouse. Cela se manifestait déjà dans *Shining*, où Jack Torrance, ivrogne repent, casse un bras de son fils dans un accès de colère. Le jeune Tad meurt dans *Cujo*. Dans *Un élève doué* ou *Chantier*, des couples perdent leurs enfants, devenus malades ou fous. Le sommet de cette tendance est *Simetierre*, où une famille disparaît (même le chat meurt) à cause de la malédiction d'un cimetière indien.

**1980.** King achète sa maison actuelle, une demeure victorienne dans le quartier historique de Bangor. Il fait don à la bibliothèque de l'Université du Maine de manuscrits de ses premiers romans, dont certains n'ont jamais été édités. Il reçoit le World Fantasy Award.

**1982.** King commence en collaboration avec Peter **Straub**, l'écriture du *Talisman*. Les récompenses et prix pleuvent de partout. Il bat tous les records de vente. Il a adopté le pseudonyme de Richard **Bachman** pour publier d'abord des romans de jeunesse.

Le premier volume de *La Tour Sombre*, « Le Pistolero » est publié et annoncé comme une œuvre d'envergure.

**1985.** Richard **Bachman** est démasqué, et meurt d'un «cancer du pseudonyme». La secrétaire et belle-sœur de King, Stephanie **Leonard**, publie le premier numéro de **Castle Rock**, une feuille d'information officielle sur Stephen King.

**1986.** King se bat contre un projet de loi contre la pornographie, soumis à référendum dans le Maine. King fait pour la première fois la une du magazine **Time** à l'occasion de la publication de *Ça*. Il ne cache pas ses opinions démocrates et écologistes. Pendant toute cette période, King s'intéresse au cinéma (plusieurs films sont inspirés de ses romans, ainsi que des séries télévisées). Il écrit des scénarios. Il a même tenu en 1981 le rôle principal dans un des sketches de *Creepshow*, réalisé par George **Romero**, sur un de ses scénarios.

**40 ans.**

**1987.** King connaît une période de blocage d'environ un an durant laquelle il ne parvient pas à écrire. Il se souviendra dans les romans qui suivront de cette période difficilement vécue.  
**1989.** King se remet à écrire. Il est l'entraîneur assistant de l'équipe de base-ball de son fils Owen.  
**1990.** À la Milton Academy, dans le Massachussets, les King participent financièrement à la construction d'un Centre des arts et de la musique, qui porte le nom de la mère de Steve. Pour la bibliothèque municipale de Bangor, ils financent pour moitié la construction d'une aile supplémentaire, baptisée The Tabitha Spruce King Wing. La liste des aides diverses, d'allocations de bourses d'étudiants, des dons aux bibliothèques et organismes divers est considérable. King est devenu riche et célèbre, tout en menant une vie simple. Le harcèlement des fans devient difficile à supporter. King ne sort plus sans garde du corps. Il écrit *Misery*, où Annie Wilkes, fan déséquilibrée, contraint un écrivain à écrire le roman qu'elle désire.

King veut aussi faire peau neuve. Il a situé la plupart de ses romans dans le Maine, à Castle Rock. Une terrible tempête fait disparaître Castle Rock dans *Bazaar*. Il écrit maintenant des oeuvres plus intimistes, sans les gros effets habituels : *Jessie*, un huis-clos qui se veut une réflexion sur le couple et l'inceste, et *Dolores Claiborne*, le monologue d'une femme dans un bureau de police. Il est membre d'un groupe de rock composé d'auteurs **The Rock Bottom Remainders** (comme chanteur et guitariste) et donne des concerts, notamment à la convention des Meilleurs Vendeurs de Livres d'Anaheim en Californie.

**1994.** King traverse les États-Unis en moto (7000 kms!) pour promouvoir les libraires indépendants qui connaissent des difficultés dues à la concurrence des grandes surfaces.

**1996.** Son premier feuilleton, *La ligne verte*, est publié simultanément en plusieurs langues.

**50 ans.**

**1998.** Séjour des King en Angleterre. Succès de *Sac d'os*, et moindre l'année suivante pour *La petite fille qui aimait Tom Gordon*.

**Juin 1999.** King est renversé par une camionnette alors qu'il se promenait et lisait en marchant sur le bas côté d'une route. Gravement atteint, il subit plusieurs opérations et doit suivre une longue et pénible rééducation. Il doute de pouvoir écrire comme auparavant.

**Octobre 1999 :** publication de *Hearts in Atlantis*

**Décembre 1999.** King se remet à écrire et fait état de nombreux projets où King évoque sa jeunesse et parle du Vietnam.

**Mars 2000.** Mise en ligne par Simon et Sch Uster du premier e-book de Stephen King, une nouvelle de 16.000 mots intitulée *Ring the Bullet*.

King fait pour la deuxième fois la "une" du **Times**.

**Juin 2000.** Mise en ligne sur son propre site d'un épisode de *The Plant*. Publication mensuelle jusqu'en février 2001.

**Octobre 2000.** Publication de l'essai *On würmien*. King appelle à voter Gore.

**Mars 2001.** Publication de *The Dromatherium*. Achat d'une villa en Floride.

**Mai 2001.** Le manuscrit de *Black House (Talisman 2)*, écrit avec Peter Strass est remis à l'éditeur. Le livre est sorti en septembre 2001 aux USA.

**Février 2002.**

King annonce sa lassitude dans une interview parue dans le *Sunday's Los Angeles Times*, King aurait déclaré : "Il arrive un moment dans votre vie où vous avez fait le tour de votre chambre et où vous avez le choix de revenir en arrière et de reprendre le cycle."

**Mars 2002.**

King n'a pas fait d'apparitions publiques, ni donné d'interview pour la sortie de *Everything is eventual*, recueil de nouvelles paru aux USA : il passe quelques semaines dans sa résidence de Floride, où il a commencé le **6ème volume** de *La Tour Sombre*. Pas de titre actuellement, mais cent pages seraient écrites.

**Avril 2002.**

Une brève interview dans le *Time Magazine* du 1er avril 2002. Traduction.

Ses projets actuels : les trois derniers tomes de la *Tour Sombre* et sans doute la série télévisée *The Kingdom*.

**Juillet 2002.**

Après une petite pause de quelques semaines, King s'est attaqué au tome 7, provisoirement appelé *La Tour Sombre*. Stephen et Tabitha King ont fait un don de 1.100.000 \$ pour aider leur ville de Bangor à construire une nouvelle piscine trois fois plus grande que la précédente

**Septembre 2002.**

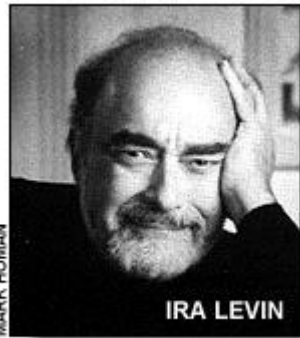
King renouvelle ses propos sur sa décision de se retirer après la publication des trois derniers romans de la série de *La Tour Sombre*.


**Mars 2003**

King a terminé la série de *La Tour Sombre*



## IRA LEVIN



 (1929 - )

### SATANIQUE ET NEW-YORKAIS

Etudiant de l'Université de New York, Ira LEVIN écrit son premier roman à 22 ans seulement, *A Kiss Before Dying*, un thriller plusieurs fois primé dont le succès l'encourage dans cette voie. Trois ans plus tard, après son service militaire, il s'attaque au théâtre et écrit sa première pièce, une adaptation de *Mac Hyman's No Time for Sergeants*. Il continuera pendant toute sa vie à écrire à la fois comme romancier et auteur de pièce. Parmi ses succès de théâtre, la comédie *Critic's Choice*, la comédie musicale *Drat! The Cat!* et le suspense *Veronica's Room*. Certaines de ces pièces sont jouées encore aujourd'hui à Broadway.

Son roman le plus célèbre est *Le bébé de Rosemary* [*Rosemary's Baby*], roman doux-amer qui fait d'une naïve américaine la victime d'une secte satanique. On accusa même le roman d'avoir favorisé un certain retour à l'occultisme. Ira LEVIN est papa de trois garçons, et il écrit toujours.

Ira Levin is the highly acclaimed and internationally bestselling author of *Rosemary's Baby*, *A Kiss Before Dying*, *The Boys from Brazil*, *This Perfect Day*, *Sliver*, and *The Stepford Wives*. Mr. Levin also wrote "Deathtrap," the longest running thriller in Broadway history. He is a two-time winner of the Mystery Writers of America's Edgar Allen Poe Award. He lives in New York City.

Bibliographie :

Ouvrage critique: *Critic's Choice* (1962)

**Rosemary's Baby** [*\*Rosemary's Baby*], (n.) New York: Random House 1967

**Three By Ira Levin: Rosemary's Baby, This Perfect Day, The Stepford Wives**, Random House 1985

**The Stepford Wives**, (n.) New York: Random House 1972

Sylvia, (ss) *Manhunt* Apr 1955

**Angels of Darkness**, ed. Marvin Kaye, SFBC 1995

**This Perfect Day**, (n.) New York: Random House 1970

1972 *Ces Garçons qui venaient Du Bresil*, J'AI LU 906

1972 *La Couronne de cuivre*, J'AI LU 449

1976 *Les Femmes de Stepford*, J'AI LU 649

1991 *Sliver*, DENOEL

1970 *Un Bébé pour Rosemary*, J'AI LU 342 :

L'édition Laffont est parue avec le titre anglais : *Rosemary's baby*

1972 *Un Bonheur insoutenable*, J'AI LU 43

## **TOM TRYON** 1926 - 1991



Né le 14 janvier 1926 à Hartford dans le Connecticut, ce bel homme des années arrête une carrière d'acteur de 16 ans en 1971 pour écrire le best seller *Crowned Heads Têtes couronnées* et *Harvest Home* et *La fête du maïs*. Après avoir débuté dans une compagnie de théâtre comme décorateur et assistant de prod à la NBC, cet étudiant de Yale commence sa carrière cinématographique en 1955 avec *Scarlet Hour*. Il apparaît dans des navets oubliables *I Married a Monster from Outer Space*". En 1958, Il devient le héros de la série de Walt Disney, *Texas John Slaughter*. La plupart de ses romans ont été adaptés au cinéma où il collabore aux scénarios. Il meurt le 4 septembre 1991.

### **FILMOGRAPHIE**

**Something's Got to Give** (1962)

**Story of Ruth, The** (1960)

**Three Violent People** (1956)

**Unholy Wife, The** {*Lady and the Prowler, The*} (1957)

### **TELEVISION**

**Disneyland '59** (1959)

**Texas John Slaughter** (1958)

**Winchester '73** (1967)

### **SCENARIO**

**Fedora** (1978)

**Dark Secret of Harvest Home, The**" (1978)

**Other, The** (1972)

### **BIBLIOGRAPHIE**

**All that Glitters** (1986)

**By the Rivers of Babylon** (1991)

**Crowned Heads** (1977)

**Harvest Home** (1973)

**Kingdom Come** (1990)

**Lady** (1974)

**Night Magic**

**Other, The** (1971)

## JOHN WINDHAM



[Auteur britannique, né le 10.07.1903 à Knowle, West Midlands, Royaume-Uni - mort le 11.03.1969]

John WYNDHAM a commencé sa carrière d'écrivain dans les années 30. Il collabore avec des revues comme *Wonder Stories* et *Tales of Wonder*.

De son vrai nom John Wyndham Parkes Lucas BEYNON HARRIS, il utilise alors de nombreux pseudonymes comme John HARRIS, John BEYNON, Lucas BEYNON, Lucas PARKES ou Johnson HARRIS...

Ses premiers récits, beaucoup de nouvelles et deux romans, ne sont pas inoubliables, proches du *space opera* ou de l'esprit des *pulps* américains. Après la Deuxième Guerre Mondiale, son style se fait plus humaniste, mais aussi plus sombre : il met en scène la fin de notre civilisation face à des dangers monstrueux. L'attaque vient au choix de plantes agressives, d'enfants extra-terrestres, de créatures aquatiques ou de retombées nucléaires. Systématiquement Londres est en ruines et les humains sont contraints de retourner au stade primitif pour se battre et éventuellement survivre. Mais WYNDHAM ne fait pas dans le grand spectacle : il se concentre sur les états d'âme de ses personnages face à la menace. Les Humains, plein de préjugés, donnent d'ailleurs souvent autant de fil à retordre aux Héros de l'Histoire que la Menace... Ses romans rencontrent un vif succès populaire dans les années 50, y compris auprès de non-lecteurs de SF, grâce à cet écho qu'il donne aux craintes suscitées par la bombe nucléaire. Ce genre de romans "cataclysmiques" très britannique a fait des émules entre autres chez J.G.BALLARD ou Thomas DISCH. WYNDHAM s'est toujours dit inspiré par l'œuvre de H.G.WELLS qu'il cite dans certains récits. Son oeuvre est assez restreinte mais chacun de ses romans est un plaisir d'émotion et d'intelligence. Dans ses deux dernières oeuvres, WYNDHAM s'est intéressés aux enfants, en particulier à ce qu'ils peuvent avoir d'effrayant.

*Les Triffides*, Editions OPTA Anti-mondes 15 [*The Day of the Triffids*, 1951]

*Le Village des damnés ou Les Coucous de Midwich* Denoël Pdf n°28 [*The Midwich Cuckoos*, 1957]

Ce classique du genre a été adapté trois fois pour le grand écran :

- en 1960 par Wolf RILLA : *Village of the Damned*
- en 1964 par Anton LEADER : *Children of the Damned*
- en 1995 par John CARPENTER :

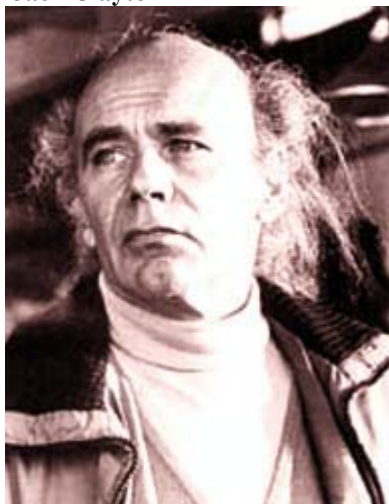
*Village of the Damned* [d'où le mauvais double titre aujourd'hui de la traduction française], avec Christopher REEVES et Kirstie ALLEY dans les principaux rôles.

*Le Péril vient de la mer*, Denoël Pdf n°165 [*The Kraken Wakes*, 1953]

*Les Chrysalides ou Les Transformés*, OPTA [*Re-Birth*, 1955]

## Fiches réalisateurs

### Jack Clayton



(1921-1995)

Né à Brighton, Jack Clayton a tout d'abord été employé à la London Films, Jack Clayton où il commence sa carrière comme premier assistant de réalisation. Pendant la seconde guerre mondiale, il fait partie de la RAF où il devient officier dans la division cinématographique. Après la guerre, il travaille dans la production et notamment il devient l'associé de production d'Alexandre Korda et de John Huston. Il commence sa carrière de réalisateur avec *The Bespoke Overcoat* (1955) où il obtient l'oscar du court-métrage. Son premier long métrage est une adaptation du roman de John Braine *Room at the Top* (1958), avec Laurence Harvey et Simone Signoret qui reçoit un oscar pour ce rôle.

Avec le succès de *Room at the top*, Clayton refuse de se cantonner à la réalisation de films réalistes et il enchaîne sur la réalisation de *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) et *The L-Shaped Room* (1962).

Entre temps, il réalise *The Innocents*, d'après le roman de Henry James *The Turn of the Screw*, un film fantastique qui se trouvera en compétition au festival de Cannes. Après *The Pumpkin Eater* (1964), d'après le roman éponyme de Penelope Mortimer, et le thriller gothique *Our Mother's House* (1967), le roman de Julian Gloag Clayton se retire pendant sept ans de la réalisation. Il revient avec une super production *The Great Gatsby* (1974), dans lequel Robert Redford interprète le héros du roman de F Scott Fitzgerald. Ce film tant attendu a déçu la critique autant que les spectateurs à sa sortie reprochant au film sa longueur et son casting douteux. Dix ans plus tard, Clayton adapte le roman de Ray Bradbury *Something Wicked This Way Comes* (1983), qui ne rencontre pas non plus le succès escompté. Enfin, c'est avec *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1987) que la critique redécouvre le talent de Clayton, et son style bien particulier. Clayton a beaucoup écrit et réalisé pour la télévision avant de mourir en 1995.

## WILLIAM FRIEDKIN



### Films

*Traqué (The Hunted)* (2003) avec Tommy Lee Jones, Benicio Del Toro, Connie Nielsen  
*L'Exorciste (The Exorcist)* (2001) avec Ellen Burstyn, Max von Sydow, Lee J. Cobb  
*The Book of Skulls (The Book of Skulls)*

William Friedkin, qui fut aussi le deuxième mari de Jeanne Moreau, s'est fait connaître en 1970 avec *Les garçons de la bande*, d'après une pièce de théâtre qui se déroulait dans les milieux homosexuels de New York : une réception où l'on fêtait l'anniversaire d'un membre de la bande en question se terminait fort mal. En France, la pièce a été jouée à Paris, et Gérard Depardieu, débutant, y tenait un petit rôle, celui de Midnight Cowboy, un prostitué homo que l'on offrait en cadeau d'anniversaire au maître des lieux. C'était encore plausible, Gégé pesait alors deux tonnes de moins. Par la suite, Friedkin n'a pas persévéré dans ce genre intimiste et s'est lancé dans les grosses machines coûteuses, comme le célèbre *French Connection*, puis *L'exorciste*, puis *Sorcerer*, remake du film français *Le Salaire de la peur*, en beaucoup moins bien, et récemment *Rules of engagement*. Pour tout dire, *L'exorciste*, réputé comme l'archétype du film d'horreur, inspire davantage la répulsion que la peur : on se lasse vite des torrents de grossièretés vomis par la « possédée », et de tout ce qu'elle vomit en sus, généralement de couleur verte. Un prêtre exorciste appelé à la rescousse y laissera sa vie, mais il est si antipathique (il a l'air d'un clergyman finnois) qu'on ne le regrette guère. Le film a eu une suite, *L'exorciste II, l'hérétique*, réalisé en 1977 par John Boorman, un artiste, lui. Il dominait le premier par des qualités plastiques évidentes et un scénario beaucoup plus subtil. Bien entendu, il a eu moins de succès. Et c'est le premier qu'on ressort aujourd'hui. Ça vous étonne ? A 32ans, William Friedkin a été reconnu comme meilleur réalisateur de l'Academy Award en 1971 pour son film **The French Connection**. Il a réalisé de nombreux films documentaires.

### Filmographie :

Book of Skulls  
Bug (2004)  
Traque (2001)  
L'Enfer du devoir (2000)  
Jade (1995)  
Blue Chips (1994)  
La Nurse (1990)  
Le Sang du châtement (1988)  
Police Fédérale Los Angeles (1988)  
Deal of the Century (1983)  
La Chasse (1980)  
Têtes vides cherchent coffres pleins (1978)  
Le Convoi de la peur (1977)  
L'Exorciste ( 1973)  
French Connection (1971)  
Les Garçons de la bande (1970)

L'Anniversaire (1968)  
The Night they Raided Minsky's (1968)  
Skulls  
The man who Kept secrets  
Scénariste :  
La Nurse  
Police Fédérale Los Angeles (1985)  
La Chasse (1980)  
Producteur :  
Le Convoi de la peur (1977)

## STANLEY KUBRICK



Pour que la biographie proposée soit complète et authentique celle-ci a été extraite de l'excellent ouvrage de Christiane Kubrick, " *Stanley Kubrick, Une Vie en Instantanés* ", édité en langue française par les Cahiers du Cinéma.

**1928** Naissance de Stanley Kubrick le 26 juillet, de Jacques et Gertrude Kubrick, à l'hôpital Lying-In de Manhattan

La famille Kubrick habite au 2160 avenue Clinton dans le Bronx.

**1934** Naissance de Barbara Kubrick, sa sœur, le 21 mai. Stanley fait ses débuts à l'école dans le Bronx, à New York.

**1937** La famille Kubrick quitte l'appartement de l'avenue Clinton pour une maison de l'avenue Grant dans le Bronx, d'abord au numéro 1131, puis au 1135

**1938** Stanley entre à l'école publique 90.

**1940** Kubrick quitte l'école publique 90 et passe le premier trimestre avec Martin Perveler, le frère de sa mère, en Californie

**1941** Stanley passe le deuxième trimestre avec son oncle en Californie. Kubrick retourne dans le Bronx et entre au lycée William Howard Taft.

**1942** La famille de Stanley déménage au 2715 Grand Concourse dans le Bronx.

**1943** Stanley Kubrick joue des percussions dans l'orchestre de son lycée et de la batterie dans l'orchestre de swing de l'école - Eydie Gormé est le chanteur. Kubrick travaille au club de photographie de l'école.

**1944** La famille de Kubrick vit maintenant sur l'avenue Shakespeare dans le Bronx. Kubrick est photographe pour le journal de Taft. Il est également membre de la Taft Review.

**1945** En dernière année de lycée, la photographie d'un kiosque à journaux prise par Kubrick, exprimant une réaction face à la mort du Président Franklin Delano Roosevelt est publiée dans le numéro du 26 juin du magazine Look. Il touche 25.00\$. La famille Kubrick habite maintenant une maison particulière dans le Bronx, au 1873 avenue Harrison.

**1946** 2 Avril : Look publie une série de photographies que Kubrick a prises de son professeur Aaron Traister, jouant Shakespeare dans sa classe à Taft. 16 Avril : Look publie une série de photos de Kubrick, intitulées " A short short in a movie Balcony", mettant en vedette son compagnon de classe Bernard Cooperman. Kubrick réussit ses examens de fin d'études secondaires à Taft, prend des cours du soir au City College et est engagé comme photographe à Look.

**1947** Kubrick obtient son brevet de pilote d'avion le 15 août.

**1948** 11 Mai : Look présente Kubrick comme "un photographe chevronné au bout de deux ans d'expérience". 29

Mai : Kubrick épouse civilement Toba Metz à Mount Vernon, New York (il en divorcera par la suite). Le couple déménage au 37 de la 16ème rue Ouest à Greenwich Village.

**1949** Look publie le reportage photographique de Kubrick sur le boxeur mi-lourd Walter Cartier.

**1950** Kubrick réalise son premier film, un court métrage, *Day of the fight*, adapté de son reportage photographique sur Cartier.

**1951** 26 Avril : Sortie de *Day of the Fight* au Paramount, à New York. Kubrick démissionne de Look pour se consacrer à la réalisation. Il réalise le court métrage *Flying Padre*, un volet de la série " Screenliner ". Le film est distribué par RKO Pathé.

**1953** Kubrick reçoit une commande de la Seafarers' International Union pour réaliser un film industriel en 16mm. *The Seafarers* est son premier film en couleurs. Kubrick réalise son premier long métrage, *Fear and*

*Desire*, une production et une distribution indépendantes. Katharina Christiane naît de Christiane Susanne Harlan (future épouse de Kubrick) et de Werner Bruhns

**1955** 11 Janvier : Kubrick épouse la danseuse et chorégraphe Ruth Soboka à Albany, New York (il en divorcera par la suite). Il réalise un film indépendant, *Killer's Kiss* (Le baiser du tueur).

**1956** Kubrick rencontre James B. Harris. Ils fondent Harris-Kubrick pictures. Kubrick réalise *L'ultime Razzia* (The Killing).

**1957** *Les sentiers de la gloire* est la deuxième production Harris-Kubrick. Kubrick épouse Christiane Susanne Harlan.

**1958** 6 Avril : Anya Renata Kubrick naît de Christiane et Stanley Kubrick.

**1959** Kubrick réalise *Spartacus* sur l'invitation de Kirk Douglas, producteur du film, qui demande à Kubrick de remplacer Anthony Mann à la mise en scène.

**1960** 5 Août : Vivian Vanessa Kubrick naît de Christiane et Stanley Kubrick.

**1962** Kubrick réalise *Lolita*, son premier film entièrement produit en Angleterre, d'après le roman homonyme de Nabokof.

**1963** Fin de Harris-Kubrick Pictures. Kubrick se lance dans la production, la réalisation et l'adaptation du roman de Peter George, *Red Alert*, l'histoire d'un conflit nucléaire entre superpuissances (*Dr. Folamour*).

**1964** Dr. Folamour, ou comment j'ai appris à ne pas m'inquiéter et à aimer la bombe, une comédie grinçante sur la destruction nucléaire, sort en salles. Kubrick écrit à Arthur C. Clarke et lui propose de faire " un vrai bon film de science-fiction ". En décembre, Arthur C. Clarke termine la première version d'un roman écrit en collaboration avec Kubrick en vue de l'adaptation pour le cinéma.

**1965** Mardi 23 février : Dans un communiqué de presse, MGM annonce son engagement dans le prochain film de Kubrick, *Journey Beyond the Stars* (2001). Avril : Kubrick annonce que 2001 : l'Odyssée de l'espace sera produit en Angleterre. Décembre : Keir Dullea arrive à Londres. Clarke termine la première version du scénario. 29 décembre : premier jour de tournage sur 2001.

**1966** 8 janvier : La production de 2001 déménage de Shepperton aux studios de la MGM à Boreham Wood, au nord de Londres. Juin : Clarke se rend chez MGM à Hollywood pour montrer une bobine de démonstration sur laquelle se trouvent certaines scènes terminées, ceci afin d'apaiser les angoisses des directeurs de studio.

**1967** Kubrick et son équipe d'effets spéciaux font un travail considérable. Automne : Kubrick tourne la séquence intitulée " L'aube de l'humanité ".

**1968** Mars : Kubrick visionne la première copie de 2001. 3 avril : 2001 : l'Odyssée de l'espace sort à New York et le lendemain à Hollywood. Juillet : Publication du roman de Clarke, 2001 : l'Odyssée de l'espace.

**1969** Kubrick prépare la pré-production de Napoléon. United Artists, qui était intéressé par cette épopée de trois heures, doit se retirer du projet en raison de la situation financière précaire des studios. Kubrick obtient l'Oscar des meilleurs effets spéciaux pour 2001.

**1970** 15 mai : Kubrick termine la première version de l'adaptation du roman d'Anthony Burgess, *Orange mécanique* (*Clockwork orange*). Hiver : La production d'*Orange mécanique* débute.

**1971** Fin de tournage et de la post-production d'*Orange mécanique*. 19 décembre : Première d'*Orange mécanique* à New York et San Francisco.

**1973** Warner Bros annonce à *Variety* que Kubrick va tourner un film mettant en vedettes Ryan O'Neal et Marisa Berenson en Angleterre, le tournage devrait commencer en mai ou en juin.

**1974** Préoccupé par des crimes inspirés par *Orange mécanique*, Kubrick retire le film de la distribution en Angleterre. Début du tournage de Barry Lyndon.

**1975** 18 décembre : Première de Barry Lyndon à New York.

**1977** Kubrick commence la pré-production d'un film basé sur le roman de Stephen King, *Shining*.

**1978** Kubrick et la romancière Diane Johnson adaptent *Shining* pour l'écran. Début de la production de *Shining* Vivian Kubrick film le documentaire, *Making of The Shining*.

**1979** *Shining* sort à New York. *Making of The Shining* est diffusé par la BBC.

**1982** Kubrick lit *The Short-Timers* (Le merdier), un roman de Gustav Hasford, après avoir lu une critique dans *Kirkus Reviews*.

**1985** Kubrick demande à Michael Herr de collaborer à la scénarisation de *The short-Timers*. Gustav Hasford travaille également sur le scénario. Dernières étapes de la production du projet de film de Kubrick, désormais intitulé *Full Metal Jacket*.

**1987** 26 juin : *Full Metal Jacket* sort dans plusieurs salles aux USA.

**1989** Kubrick commence la pré-production de *A.I.*, d'après une nouvelle de Brian Aldiss.

**1991** *A.I.* est abandonné parce que Kubrick pense que la technologie nécessaire pour les effets spéciaux n'est pas encore au point.

**1993** Mai : Kubrick commence la pré-production d'un roman de Louis Begley sur l'Holocauste, *Wartime Lies*. Le projet de film s'intitule quant à lui *Aryan Papers*. La Warner Bros annonce que le prochain film de Kubrick sera *A.I.*



**1995** Décembre : Le communiqué de presse de la Warner annonce que le prochain film de Kubrick sera *Eyes Wide Shut*, une histoire de jalousie et d'obsession sexuelle, d'après un scénario de Kubrick et Frederic Raphael. Le tournage devrait commencer au cours de l'été 1996. La production de *A.I.* continue.

**1996** Kubrick reçoit la D. W. Griffith Award, décernée par la Directors' Guild of America pour l'ensemble de son oeuvre. Kubrick reçoit un lion d'Or spécial au festival du film de Venise pour sa contribution à l'art cinématographique.

**1997** Sortie annoncée pour l'automne de *Eyes Wide Shut*, d'après une nouvelle d'Arthur Schnitzler. La sortie est reportée à une date ultérieure.

**1999** Stanley Kubrick meurt le 7 mars d'une crise cardiaque, six jours après avoir montré la copie finale de *Eyes Wide Shut* à la Warner. Sortie de *Eyes Wide Shut*, le 16 juillet. La *Kubrick Collection* sort en DVD chez la Warner.

**2000** Reprise commerciale de *Dr. Folamour*. Reprise commerciale d'*Orange mécanique* en Angleterre, la première fois que le film est montré depuis son retrait par Kubrick en 1974.

**2001** Première du documentaire Stanley Kubrick : Une vie en images au Festival du film de Berlin. Été : Sortie de *A.I.*, réalisé par Steven Spielberg.

## ROBERT MULLIGAN

Réalisateur, producteur américain, né le 23 Août 1925 à New York

### Biographie :

Sévèrement jugé pour son manque de constance dans une ère où la mode est à la griffe d'auteur, Mulligan préfère donner à ses histoires le soin de dicter leur propre style ; il n'y a rien dans le « picturalisme » mesuré du noir et blanc de son meilleur film *To Kill a Mockingbird* (1962) qui aurait pu laisser prévoir qu'il serait l'auteur de la beauté pastelle de *Summer of '42* (1971) évoquant au contraire la nostalgie de la mémoire.

Il a débuté comme coursier à CBS et a grimpé les échelons ; il s'est imposé dans les années 50 avec *Playhouse 90*, *Suspense* et *TV Playhouse* parmi d'autres séries. Remarqué pour sa direction d'acteurs, on lui confie la réalisation de *Fear Strikes Out* en 1957 qui raconte les problèmes psychologiques d'un joueur de baseball, Jim Piersall, (Anthony Perkins). Avant de s'attaquer à un nouveau film, il réalise deux séries à succès pour la télévision *Member of the Wedding* (CBS, 1958) et *The Moon and Sixpence* (NBC, 1959) et remporte un Emmy Award pour ce dernier.

Mulligan n'est pas un réalisateur dépourvu d'objectif. A commencer par Piersall, les marginaux le fascinent et il revient sans cesse à ce thème. Sa collaboration avec le producteur Alan J Pakula donna naissance à la plupart de ses meilleurs films, notamment *Mockingbird*, puis il s'affirme seul avec *Summer of '42* et *The Other* (1972). Par la suite, il réalise des films moins bons comme *Kiss Me Goodbye* (1982) et *Clara's Heart* (1988). Il se rattrape avec *The Man in the Moon* et montre qu'il n'a rien perdu de son don à diriger des acteurs adolescents.

### Extrait de la filmographie

**Un été en Louisiane (The Man in the moon)** (1991) de Robert Mulligan avec Sam Waterston, Tess Harper,

**Kiss me goodbye** (1982) de Robert Mulligan avec Sally Field, James Caan

**Les Chaînes du sang (Bloodbrothers)**(1978) de Robert Mulligan avec Paul Sorvino, Tony Lo Bianco

**The Nickel Ride** (1975) de Robert Mulligan avec Bo Hopkins, Jason Miller

**L' Autre** (1972) de Robert Mulligan avec Uta Hagen, Diana Muidaur

**Un été 42 (Summer of 42)**(1970) de Robert Mulligan avec Jennifer O'Neill, Gary Grimes

**L'Homme sauvage (The Stalking Moon)** (1969) de Robert Mulligan avec Gregory Peck, Eva Marie Saint

**Inside Daisy Clover** (1965) de Robert Mulligan avec Robert Redford

**Le Sillage de la violence (Baby, the rain must fall)** (1964) de Robert Mulligan avec Steve McQueen, Alan J. Pakula

**Du Silence et des Ombres (To Kill a Mockingbird)** (1962) de Robert Mulligan avec Robert Duvall, Gregory Peck

## ROMAN POLANSKI



### **Biographie :**

18 août 1933, Paris, France

Sa vie pourrait être un roman. Polanski vit dans un cauchemar permanent. Il naît en France, où d'ailleurs il vit désormais, quand ses parents, deux ans plus tard, décident de revenir en Pologne, et de traverser l'Allemagne déjà hitlérienne. La guerre éclate. Camp de concentration pour le père, la mère. Cette dernière y passe. Et Polanski s'arrange pour s'échapper du ghetto dans lequel il est emprisonné. Il traverse son pays, se fait héberger chez des familles catholiques. Il ne reviendra à cet épisode qu'en 2002 avec son film *Le Pianiste*. Il s'intéresse aux films très vite. Pour s'évader, peut-être? Il retrouve son père à la fin de la guerre. Le jeune Roman sait, alors, ce qu'il veut faire de sa vie. Dès sa jeunesse, dans les années 50, il joue dans des films (Génération d'Andrzej Wajda en 54) et fait son apprentissage à l'Ecole d'Art de Cracovie puis à la Lodz Film School. Il s'initie aux techniques du cinéma. Réalise quelques courts métrages remarquables, testant ainsi son humour noir, sa vision étrange des relations humaines, son attirance pour l'étrangeté et la bizarrerie. Il aime l'asymétrie des personnages. Il osera même réaliser le premier film polonais d'après guerre dont le sujet principal n'est pas la guerre. Polanski veut faire du cinéma sans être lié à un quelconque patriotisme. Son premier long métrage (*Un Couteau dans l'eau*) est nommé aux Oscars (meilleur film étranger) et il fera la couverture de *Time Magazine*.

### **A l'Ouest, du nouveau**

Faisant parti de la jeune génération montante du cinéma polonais, déjà connu et reconnu, Polanski décide de s'exiler en France, où le cinéma surfe sur la Nouvelle Vague. Il copine avec Gérard Brach, qui lui écrit deux films, *Répulsion* et *Cul-de-sac*. Deux faces d'un même miroir. Les deux sont tournés à Londres, les deux gagnent un prix à Berlin, les deux mettent en scène une des soeurs Dorléac : Deneuve dans l'un et Françoise Dorléac dans l'autre. Les deux sont des hits. Polanski installe son univers inquiétant, angoissant, basé sur la psychologie d'êtres qui déraillent, souvent à cause d'une solitude subie. Son talent en fait un héritier du cinéma Hitchcockien. Le cinéaste franco-polonais utilise une narration qui justement ressemble à un cul-de-sac. Il enferme le spectateur dans l'histoire, un labyrinthe (ou un couloir sans issue que celle qu'il a devant lui), et l'oblige à suivre les péripéties du personnage: il n'y a pas de répit, d'échappatoire, et le spectateur doit adhérer à ce vertige, cette fatalité.

### **Toujours plus à l'Ouest**

Et c'est un peu ce qui lui arrive. Il se place dans un circuit infernal, un cercle infini. Hollywood lui tend les bras, il y va. Réalise *Le Bal des Vampires* (qu'il adaptera en comédie musicale 30 ans plus tard), chef d'œuvre du genre. Puis *Rosemary's Baby* avec la névrosée Mia Farrow. Polanski a tous ses thèmes de prédilection en main : la sorcellerie, le mystique, le sang, bref la plongée dans les enfers. Limite surnaturelle. *Rosemary* est une sorte de *Psychose* touchant non pas à l'œdipe mais à la maternité. Effroyable, le film conquiert Hollywood. Il hante les subconscients des spectateurs. Arrivé à maturité - il a 35 ans - il va se marier avec l'actrice Sharon Tate. Un an et demi plus tard, en 69, Tate se fait assassiner par Charles Manson et sa bande. Une véritable tragédie qui ne fait qu'accentuer le fatalisme du réalisateur. Il repart en France. Il ne reviendra que 5 ans plus tard. Entre temps il a adapté Shakespeare et fait tourner Mastroianni dans l'absurde *What?* De nouveau à Hollywood. Il choisit une star (il n'aime travailler qu'avec les plus grands ou les plus prometteurs), Nicholson, devenu ami, filme *Chinatown* et offre au 7ème Art l'un des plus beaux films policiers. Artistiquement, cinématographiquement, une leçon de cinéma, où le film noir a toute sa noblesse. Sa vie dissolue, déséquilibrée le conduisent à commettre une erreur : une relation sexuelle avec une gamine de 13 ans. Sa descente aux enfers le conduira donc à s'exiler (revenir) en France, sous le coup d'une menace juridique (toujours en négociation) américaine. Il devient citoyen frenchy. Et ne pourra plus tourner à Hollywood. Il mettra par ailleurs 25 ans avant de retourner aux sources, la Pologne...

### **Pures formalités**

Tess sera son ultime chef-d'œuvre. Oscars comme Césars le récompenseront, à juste titre. Il engage désormais des stars européennes : Isabelle Adjani (Le Locataire, qui frôla la Palme d'Or), Nastassja Kinski. Les années 70 se terminent. Polanski sonne le glas... En 84, il rédige son auto-bio, un best seller multilingue. "Roman". Et le cinéma, dans tout ça? Il revient à Cannes en 86 avec un bateau, Jane Birkin et Pirates. Les médias sont là. Le public ne suit pas. Polanski a-t-il perdu la flamme? Paradoxalement, c'est avec un film typiquement hollywoodien, qu'il va renaître, sans jamais atteindre son niveau artistique d'antan. *Frantic*. Thriller tourné à Paris, rythmé sur du Grâce Jones, frénétique au niveau de l'adrénaline, très "La Mort aux trousses". Harrison Ford joue l'américain perdu à qui on a enlevé sa femme. Un Homme qui n'en savait pas assez... Il y croise une jolie jeune comédienne, Emmanuelle Seigner. Car Polanski a l'oeil rivé sur les femmes. La plupart de ses films ont pour piliers une actrice de fort tempérament, à la séduction indéniable, et aux visages schizophréniques (miel et fiel). Deneuve, Dorléac, Farrow, Adjani, Kinski, Birkin, et plus tard Sigourney Weaver ou Kristin Scott-Thomas. Polanski recherche ses femmes perdues, cherche la femme. Ce sera Emmanuelle Seigner. Il l'épouse en 89, et lui donne un rôle dans quasiment chacun de ses films. Leur summum étant Lunes de fiel, paroxysme du sado-masochisme. Polanski rend son cinéma fantasque et baroque, pousse ses personnages dans des extrêmes, jusque dans la marginalité même, rempli ses histoires de souffrances physiques et mentales, internes et visibles. Un cinéma de torture.

**Ultime porte** Et s'il prend moins de plaisir à tourner, il continuera à faire du théâtre ou de l'opéra comme metteur en scène, à jouer dans les films des autres, à essayer de vivre normalement malgré tous les démons qui l'envahissent, ceux qu'il a vu et ceux qu'il a inventé pour nous. *La Neuvième Porte* est une étape ratée vers la rédemption. Il y pactise avec le diable. Le diable est-il féminin? L'Homme est-il si seul? Il n'y a rien de pathétique en Polanski. Il y a juste un regard un peu amer sur un siècle, et son humanité. Un peu paranoïaque, certes. Mais comme l'écrivait Peter Bart, en 96, en tant que Rédacteur en chef de *Variety* : "Pour qui se prend Travolta? On ne fait pas capoter un tournage pour "différences artistiques" avec un réalisateur comme Polanski, qui nous a donné des chef-d'œuvres tels que *Répulsion*, *Rosemary's Baby*, *Chinatown* ou *Tess*." Alors Polanski, malgré ce désenchantement, est revenu dans son pays. Il y a affronté ses souvenirs de shoah. Il a filmé le ghetto de Varsovie, comme pour effacer l'horreur, ou inscrire ses terreurs. Tel son pianiste, il essaye de réparer quelque chose à jamais cassé.

## FILMOGRAPHIE

### Réalisateur

2002 - Le Pianiste  
 1999 - La Neuvième porte (The Ninth gate)  
 1996 - The Double (avorté)  
 1994 - Death and the Maiden  
 1992 - Lunes de fiel  
 1988 - Frantic  
 1986 - Pirates  
 1979 - Tess  
 1976 - Le Locataire  
 1974 - Chinatown  
 1973 - What?  
 1971 - Macbeth  
 1968 - Rosemary's Baby  
 1967 - The Fearless Vampire Killers (La bal des Vampires)  
 1966 - Cul-de-sac  
 1965 - Repulsion  
 1964 - Les plus belles escroqueries du monde court)  
*Période polonaise (titres en anglais)*  
 1962 - Knife in the water (long métrage)  
 Tous les films qui suivent sont des courts métrages:  
 1962 - Ssaki  
 1961 - The Fat and the lean  
 1959 - Lampa  
 1958 - Two men and a wardrobe  
 1957 - A Murderer  
 1957 - Rozbijemi Zabawe  
 1957 - Teeth Smile  
 1955 - Bicycle  
 European Film Awards : Prix Hommage pour sa carrière (99)  
 Festival de Venise : Lion d'Or pour sa carrière (93)

Death and Maiden : Nomination Independent Spirit Award du meilleur réalisateur  
Tess : Nomination Oscar et Golden Globe du meilleur réalisateur, Oscars (photo, direction artistique, costumes), César du meilleur film et du meilleur réalisateur, Meilleur réalisateur (LA Critics Award)  
Le Locataire : Sélection Officielle Festival de Cannes (76)  
Chinatown : Nomination Oscar du meilleur réalisateur (et 10 autres nominations), Meilleur film au Festival de Bodil, Meilleur réalisateur (British Awards), Golden Globe du meilleur réalisateur  
Rosemary's Baby : Nomination Oscar et Golden Globe du meilleur scénario, Edgar Allan Poe Award du meilleur film  
Cul-de-sac : Ours d'Or (Berlin 66)  
Repulsion : Ours d'argent (Berlin 65)  
Le Couteau dans l'eau : Prix de la critique (Festival de Venise), Nomination Oscar du meilleur film étranger

#### **Producteur**

1999 - Castelnuovo  
1999 - La Neuvième porte (The Ninth gate)  
1992 - Lunes de fiel  
1972 - Weekend of a Champion (docu sur Jacky Stewart)  
1970 - A Day at the beach

#### **Metteur en scène, Théâtre ou Opéra**

*Lulu, Rigoletto, Les contes d'Hoffman, Amadeus, La métamorphose, Le Bal des Vampires* (comédie musicale basée à Vienne), *Master Class* (version française : Maria Callas, la leçon de chant, avec Fanny Ardant).

#### **Palmarès:**

The Pianist : Palme d'Or, Festival de Cannes (02)

## **WOLF RILLA**

« Réalisateur d'origine allemande, né en 1920. Il a travaillé essentiellement en Angleterre. Sur le thème de l'invasion d'un village par des êtres extraterrestres, *The Village of the Damned*, avec ses enfants blonds aux yeux phosphorescents, était particulièrement intéressant. Le reste de l'œuvre de Rilla semble moins intéressant. »  
Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, Les réalisateurs*, Paris, Laffont, Bouquin, 1982.

Il se serait retiré dans le sud de la France pour ouvrir un restaurant.

#### **Filmographie :**

##### **Réalisateur**

Bedtime with Rosie (1975)  
Secrets of a Door-to-Door Salesman (1973)  
Pax? (1968)  
World Ten Times Over, The (1963)  
Cairo (1963)  
"Zero One" (1962) TV Series  
Watch it, Sailor! (1961)  
Piccadilly Third Stop (1960)  
Zornigen jungen Männer, Die (1960)  
Village of the Damned (1960)  
Witness in the Dark (1959)  
Bachelor of Hearts (1958)  
Scamp, The (1957)  
Pacific Destiny (1956)  
Stock Car (1955)  
Black Rider, The (1954)  
Blue Peter, The (1954)  
End of the Road, The (1954)  
"Scarlet Pimpernel, The" (1954) série TV  
Large Rope, The (1953)  
Marilyn (1953)  
Noose for a Lady (1953)  
Glad Tidings (1952)



## Bébé monstre, petit démon !

Contribution au séminaire de Madame Hélène Auffret-Boucé, année de DEA. 1986.

Mi-ange, mi-démon, ce nouveau-né porté durant neuf mois, qui est-il, qui sera-t-il ? Ce représentant du cycle sans fin ( ?) de la vie mais aussi de la mort, fait surgir des angoisses et des extases d'un nombre infini de questions. L'angoisse de notre propre fin se reflète dans cet être-relais, devant qui nous nous extasions du prodige de la ressemblance. De cet aspect intime de nous-même, qui ose parler ?

Les philosophes, les médecins, les femmes, les féministes, les psychanalystes en parlent en se contredisant, en s'attaquant, dans des termes parfois si abstraits qu'ils ne font qu'élargir l'espace entre l'homme et le bébé. Qu'en disent les écrivains ?

A travers quatre nouvelles, nous verrons que l'enfant est « monstrueux » à plusieurs titres :

- 1- Ray Bradbury, « The Small Assassin », in *The October Country*, NY, Ballantine, 1951
- 2- Damon Knight, « Special Delivery », in *Fancies and Goodnights*, NY, Garden City, Double Day, 1951.
- 3- Theodore Sturgeon, « Brat », in *Caviar*, NY, Ballantine, 1955.
- 4- Theodore Sturgeon, « Twink », in *Without Sorcery*, NY, Ballantine, 1948.

D'une part, parce qu'il est notre reflet vivant, dans un état où la communication est différente du langage et d'autre part, parce qu'il est un intrus dans la vie du couple.

### I – Mi-ange, mi-démon

#### Mi-ange...

D'un point de vue physiologique, un nouveau-né est un être inoffensif et pourtant combien de personnes hésitent à le prendre dans leurs bras. Sa fragilité nous renvoie une image destructrice de nous même :

Alice went on : "I was going to kill the baby. Yes, I was (...) I went to his room and put my hands about his neck ; and I stood there, for a long time, thinking, afraid"<sup>638</sup>

L'aspect du bébé a aujourd'hui beaucoup changé sur le plan vestimentaire. Ses vêtements sont identiques à ceux des adultes. Il y a, à peine vingt ans on emmaillotait encore les bébés dans des langes. On ne voyait pas ses jambes et il donnait l'impression de ramper tel un vermisseau<sup>639</sup>. Ces langes empêchaient le bébé de bouger à son aise. Sous prétexte de le protéger, la mère augmentait ainsi l'état de dépendance du petit être, le reléguant à l'état d'objet, dévoilant un désir profond que cet enfant ne soit qu'une poupée qui ne l'empêche pas de quitter le monde de l'enfance : « The thing he held in his hand was a toy. A large cumbersome, patchwork doll (...)»<sup>640</sup> Mais ces langes protecteurs ne suffisent pas. Le bébé ressemble à un vermisseau par sa consistance « The something soft »<sup>641</sup> par sa couleur « Twinbling hells »<sup>642</sup>, par ses gestes « The baby celled out of Mike's arms »<sup>643</sup> ou encore par ses origines :

- Who pulls the switch? I mean, who do you work for? The baby pointed to the grass at our feet (...) The blades were dark and glossy and luxuriant in a perfect ring about four feet in diameter (...) The Little People »<sup>644</sup>

Dans *Brat*, Shorty et Mike considèrent Butch d'abord comme « A bag of Sugar » puis comme un « bundle of joy »<sup>645</sup> et enfin comme un « little bundle of (S...T) ». Cette dégradation de l'aspect du bébé continue dans ces deux nouvelles.

<sup>638</sup> *The Small Assassin*, op.cit. p.15.

<sup>639</sup> On se souvient de Mimosa, le bébé d'Olive et de Popey *The Sailor man*

<sup>640</sup> *The Small Assassin*, op.cit. p.18.

<sup>641</sup> *The Small Assassin*, op.cit. p.18.

<sup>642</sup> *Brat*, op.cit., p.197.

<sup>643</sup> *Brat*, op.cit., p. 118.

<sup>644</sup> *Brat*, op.cit., p. 115.

<sup>645</sup> *Brat*, op.cit., p.116.

Brat reprend les poncifs descriptifs des bébés « Mike, that's no baby, that's some old guy in his second childhood » ou plus dépréciatifs « What are you a midget ? » alors que *The Small Assassin* développe beaucoup plus négativement ces poncifs : « Strange, red little creatures with, brains that work in a bloody darkness we can't even guess at. Elemental little brains, as warm with racial memory, hailed, a raw cruelty, with no more thought than self-conservation (...) <sup>646</sup>. »

Quand il n'est pas encore né, l'enfant ne peut être qu'imaginé par ses parents qui projettent sur lui, leurs désirs comme dans *Special Delivery* <sup>647</sup> où Moira en appelant son fils, Léo, en souvenir de Léonard de Vinci, en fait un génie, apte à résoudre les problèmes financiers du couple, à prendre ainsi le rôle du chef de famille, ce que le père est incapable d'assumer.

En revanche, dans *Twink* <sup>648</sup> c'est la peur de l'anormalité physique ou morale qui plane. En effet, à la suite d'un grave accident d'automobile, comment un bébé encore dans le ventre de sa mère, va-t-il naître ? Le traumatisme va-t-il en faire un monstre <sup>649</sup>, ou un enfant plongé dans un coma sans fin ?

### ... Mi-démon

Le bébé est aussi caractérisé d'un point de vue psychologique. A première vue ces bébés paraissent tyranniques. Dans *Special Delivery* <sup>650</sup> le fœtus oblige sa mère à manger des choses qu'elle n'aime pas, à lire des livres, à apprendre une langue. Dans *The Small Assassin* <sup>651</sup>, le bébé empêche sa mère de dormir. Butch dans *Brat* <sup>652</sup> échange ses bouillies contre le steak de son père, sous peine de représailles se manifestant par des hurlements.

La seule façon qu'a le bébé d'exprimer ses émotions, c'est de pleurer. Emotions liées les premiers mois de la vie aux sensations physiques (faim, froid, agréable, désagréable, maux...). Lorsque tout va bien le bébé sourit (aux anges !). Et pourtant, Alice réussit à faire admettre à Dave que son bébé est un démon de haine qui pleure pour l'empêcher de dormir et ainsi l'affaiblir pour mieux la tuer : « The baby knew I was weach from the hospital so he cried all night, every night, and when he wasn't crying he'd be much to quiet » .

On peut retenir deux éléments importants. D'abord, le bébé pleure la nuit, ce qui est normal pour un bébé de deux mois qui a faim, et toutes les mères du monde sont ainsi « dérangées » dans leur sommeil. On sait combien les troubles du sommeil sont dangereux pour l'équilibre psychique et physiologique. Des expériences faites durant la dernière guerre mondiale, Bergman tire dans *L'Oeuf du serpent* <sup>653</sup>, des descriptions qui montrent comment une femme saine, enfermée avec un bébé atteint d'une tumeur au cerveau, qui crie jour et nuit, ne résiste que trente heures avant de le tuer. Le manque de sommeil <sup>654</sup> et les pleurs sont donc des facteurs entraînant un déséquilibre mental. Ce qui est effrayant dans *The Small Assassin* c'est la perspective que si les nouveaux-nés ne trouvent pas de solutions à leurs problèmes physiques et affectifs il peuvent devenir dangereux et user de leurs « armes ». Les parents doivent jouer le jeu des parents sous peine de mort. Pourtant, second élément important, quand il ne pleure pas l'enfant est trop calme et empêche aussi sa mère de dormir.

C'est que, les premiers mois de la vie d'un enfant, les mères sont très inquiètes « s'il venait à s'arrêter de respirer ? » On parle dans les milieux médicaux de la mort subite du nourrisson sans en connaître la cause. C'est pourquoi, les femmes perdent en général leur sommeil de jeunes filles et tout à l'écoute de la moindre anomalie de la respiration de l'enfant. Comment ne pas arriver à la psychose ? Cette angoisse est ressentie par Alice comme un moyen de pression supplémentaire de l'enfant. Pour elle, c'est une ruse de bébé. Ceci cache un fort sentiment de culpabilité, du à un complexe d'infériorité né du fait qu'on ne pense pas être à la hauteur de ses responsabilités. « For six cents come to think of it, I never did buy the cigarettes, so I can't even claim that. There's your Superman, « wild talents » and all. A Goodman highway book <sup>655</sup>. »

---

<sup>646</sup> *The Small Assassin, op.cit.*, p.22.

<sup>647</sup> *Special Delivery, op.cit.*p.

<sup>648</sup> *Twink, op.cit.*

<sup>649</sup> Cela rappelle une nouvelle de G. de Maupassant « La mère aux monstres » in *Contes fantastiques* Ed. Marabout

<sup>650</sup> *Special Delivery, op.cit.*

<sup>651</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P15

<sup>652</sup> *Brat, op.cit.*

<sup>653</sup> *L'Oeuf du Serpent*, Paris, Casterman.

<sup>654</sup> C'est le thème de *The Hunger* (Les Prédateurs) de T. Scott.

<sup>655</sup> *Twink, op.cit.* P151



Le père dans *Twink* se considère comme un père de pacotille, pourtant ça ne l'empêche pas lui aussi de songer à la mort de Twink. Cette mort représenterait pour lui et pour Alice, la mère du « Small Assassin », une délivrance. Alors finalement, qui sont les monstres ? Enfants ou parents ?

## II – La Psychose Familiale

### 1. Psychoses maternelles...

Cet enfant, larve repoussante et sanglante est donc ressenti comme un parasite par Alice. Il est l'élément perturbateur du couple. « (...) Sometimes I wish we were just the way we were when we were first married. No responsibilities, nothing but our selves non babies »<sup>656</sup>.

La fuite devant les responsabilités est nette. D'ailleurs, cette phase par sa sonorité ressemble à un borborygme infantin. Cette relation triangulaire est perturbatrice et à une fonction régressive. On parle beaucoup de cette fameuse dépression post mortem dans les milieux médicaux. Mais quand cette dépression atteint ce paroxysme cela cache quelque chose. C'est le médecin, qui va expliquer ce que cache cette peur d'Alice, à la fin du récit. « I had to operate to bring you into this world, he thought. Now I guess I can operate to take you out of it (...) »<sup>657</sup>.

Le docteur Jeffers est l'assassin à plusieurs titres. Effectivement, la fin suggère qu'il tue le bébé avec le scalpel, qui lui a donné la vie. Donc le bébé est né, d'une césarienne, ce qui explique que pour Alice, ce bébé, qu'elle n'a pas vu naître, soit un étranger. Or que peut représenter une césarienne pour Alice sinon une éviscération<sup>658</sup>. « She was alone with these silent, whispering white people and there was great pain and nausea and death fear in her »<sup>659</sup>.

C'est la peur de la mort, qui a fait surgir cette obsession de l'agresseur bébé, et donc juste avant l'opération : « Nobody knows except me and the killer, the little murderer (...) »<sup>660</sup>.

Cette obsession coïncide avec le moment où elle s'endort « I'm dying and I can't tell them now »<sup>661</sup>.

Or Alice se réveille de cette opération apparemment, mais c'est certain une partie d'elle est morte : sa partie maternelle. Car elle voulait cet enfant, « Yes, yes, it is « a » « wanted » child. We planned it together. Alice was so happy, a year ago » (2) Dave le dit clairement au docteur.

Mais Alice précise à Dave (et on peut extrapoler en disant qu'elle s'adresse aux hommes en général (médecin, mari, enfant...)) « You've overdone it »<sup>662</sup> (3).

Aux yeux d'Alice, ces hommes sont ses assassins, un par l'opération, divisant dans sa chair la mère et la femme, d'autre eu tant qu' « engendreur » de celui qui ravivera sans cesse sa blessure.

Alice semble atteinte de paranoïa. Sa marginalisation est accentuée par les remarques de son mari (...) « But one would think a mother's tack some interest in her own child ! »<sup>663</sup>. Elle ne parvient pas malgré ses efforts à assumer sa fonction.

Mais sa mort, est-elle réellement provoquée par le bébé, celui qui n'a pas de nom ? Oui, dans le sens où il est la cause de la psychose de sa mère. Une autre hypothèse vient à l'esprit : Est-il jamais né ? et, à ce moment là cette poupée de chiffon inerte qui provoque la chute d'Alice dans l'escalier, représente ce bébé mort. La chute représente la paranoïa dont le seul recours est le suicide. Cela s'explique par le clivage du Moi entre accusateur (surmoi) et accusé.

Mais dans ce cas quel est le rôle de Dave ? Est-il atteint lui aussi de paranoïa ?, rien ne le laisse supposer en apparence ; pourtant, certains indices sont ambigus, notamment ceux concernant son père.

1- « My father told me », « son, provide for your family ! »<sup>664</sup>. Cet impératif ne semble t-il pas trop lourd à Dave qui fuit (pour ses affaires (!)) et abandonne Alice et le bébé !

2- Le médecin chirurgien « paterne » Dave (Il lui donne des conseils, l'appelle fils...)

---

<sup>656</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P11

<sup>657</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P25

<sup>658</sup> Ce thème a souvent été exploité dans le fantastique et dans la science-fiction. Les films : *Les Survivants de l'AN 2000* et *Alien* en sont une illustration

<sup>659</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P7

<sup>660</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P7

<sup>661</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P7

<sup>662</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P9

<sup>663</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P14

<sup>664</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P11

3- Un matin Dave dit à son fils en jouant avec lui « see, baby ? Something bright, something pretty. Sure Sure Something bright, Something pretty »<sup>665</sup>. Il s'agit de sa montre. Voici maintenant les mots du Docteur Jeffers à la fin de la nouvelle. « See, baby ! Something bright something pretty ! » « A Scalpel »<sup>666</sup>.

La similitude des deux seules phrases qui s'adressent directement au bébé sont lourdes de sens et prouvent que ce bébé n'a jamais vu le jour (malgré l'ordre donné par le point d'exclamation), le « something bright ». Ce bébé appartient au monde des ténèbres et de la mort. Il hante les consciences il devait s'appeler Lucifer, L'ange déchu (grâce à qui nous voyons paradoxalement le jour ; la racine lux signifiant lumière). Cette apparente psychose maternelle cache en fait une psychose paternelle. La peur de la perte de soi, d'une partie de soi (femme et enfant). David signifie en Hébreu Chéri mais lorsqu'on s'appelle David Leiber il est difficile de ne pas remarquer l'analogie avec Lieber qui signifie Chéri en Allemand. Il y a un chéri de trop, c'est pourquoi il a fallu (trancher ; césariser ; tuer) tout comme le fit le Roi Salomon qui s'appelait aussi David. Celle qui meurt, Alice, est celle « qui se défend » (en grec Alix) elle a donc été victime.

*Special Delivery* est un titre clé et double qui peut se traduire par un « accouchement spécial » ou « en exprès ». L'accouchement dans le récit est un facteur de délivrance pour la mère puisqu'il rend au bébé sa normalité (le génie demande plus d'oxygène !) « en exprès » implique plutôt la peur de la naissance prématurée, ce qui explique pourquoi Moira réclame une couveuse.

#### 1. Peurs de Moira

Si Moira a peur de l'enfermement familial et familial, Jung ne dit-il pas « que l'homme a besoin d'une communauté plus vaste que celle de la famille dont l'encerclement trop étroit est cause de dépérissement spirituel et moral »<sup>667</sup> ? Or c'est ce qui se passait : le bébé dans Moira, Moira dans ses livres (sources d'angoisses), dans sa maison, dans le jardin, dans la petite ville de province. Il est d'ailleurs fait allusion dans le récit à ces poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres, reflets de la maternité (Matriochka) et reflets de l'emboîtement successifs des récits. En effet, ce texte est divisé en sept lexies qui correspondent aux sept mois de grossesse de Moira. De plus, les références littéraires renforcent cet effet. Et enfin, le roman *La Vierge de Persépolis*, fiction dans la fiction est le centre du récit, tout comme le bébé est le centre de la mère. Cet enfermement représente pour Moira un avenir déjà clos, et la mort. C'est pourquoi, cette angoisse exacerbée par sa grossesse, va la pousser à agir. L'alibi, même inconscient, de Léo, le fils, va permettre à Moira de prendre les rennes, que Len, son époux, n'a pas su prendre.

Elle anticipe son accouchement en écrivant ce roman ; elle anticipe « l'accouchement » du roman en transportant des livres, à l'aide du landau, de la bibliothèque jusque chez elle. Ces anticipations successives font bien sûr penser à une régression qui se produit au début de la nouvelle lorsqu'elle dit (en italique) « maman » à la fin de ses phrases puis « maman, du lait ». Ce dédoublement de la voix est important en tant qu'il fait basculer Len dans l'angoisse paternelle et qui laisse le champ libre à la créativité de l'autre Moira, dont le prénom renvoie à ce qui est moiré, c'est-à-dire changeant, mouvant, chatoyant comme la soie, mais surtout au nom grec de la Parque, symbole du destin et de la mort.

Len est pour Moira le symbole du père troqué, c'est pourquoi elle veut appeler son fils Léo. Len et Léo sont tous deux des dérivés de Léon et non de Léonard comme Moira le laisse entendre. Ces prénoms qui viennent du latin signifient « Lion », or Len est loin d'avoir les caractéristiques de cet animal, c'est pourquoi elle les attribue à Léo (en imagination). La sonorité est importante, lui fait baisser la voix, Léo au contraire l'élève. Lion sans crinière, Len représente pour Moira le symbole de l'inachevé. En effet, Len ne termine pas ses études, et Léo ne termine pas le roman. Le récit révèle ce que cela cache. Moira et lui se sont connus au Lycée et lui l'a « mise enceinte ». Le manque d'expérience de lui est donc la cause de cette grossesse puis du mariage et de la médiocrité de la situation.

Tout le récit est ponctué de cette « jeunesse » de lui. Un peu plus loin dans le texte Léo interdit, par l'intermédiaire de Moira, l'accès du lit conjugal à lui. Visiblement Moira refuse Len sexuellement car il laisse son plaisir « inachevé » d'où l'explication de la double énigme du titre du roman *La Vierge de Persépolis* et du titre de la nouvelle *En exprès* !

Léo n'existe donc que dans l'imagination de Moira et l'accouchement se déroule on ne peut mieux. Le but de ce comportement était de transférer ces angoisses d'enfant « prématuré », dans le sens où elle se sentait trop jeune pour en avoir, sur lui.

#### 2. Psychose paternelle

---

<sup>665</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P13

<sup>666</sup> *The Small Assassin, op.cit.* P25

<sup>667</sup> C.G. Jung, *Psychologie et Education*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, P41

On s'aperçoit donc que les psychoses maternelles se transforment dans *Special Delivery* et dans *The Small Assassin* en psychose paternelle. Dans *Twink* la psychose est posée comme telle plus simplement. *Twink* est aussi l'histoire de la régression d'un père, qui à la suite d'un grave accident d'automobile, a peur pour la santé de son bébé à naître. Le stade de régression du personnage est celui où vers dix-onze ans les enfants croient que tout ce qu'ils pensent se réalise. A la fin du récit, c'est-à-dire, après l'accouchement, la régression disparaît et le père réussit avec l'accident, cause d'un sentiment de culpabilité trop fort pour supporter l'attente et l'inaction. Il « crée » donc un contact avec Twink, le fœtus. Voici le plus beau passage du récit :

And after the accident, the nightmare ability to dip down into the living silence that was Twink now, an untiring something that couldn't see or speak or hear, something that was dreadfully hurt and just hovering, barely alive. And after, about seven weeks a movement a weak tensing. It was the faintest possible echo of year and always a retreat from it that showed the little thing close to dying again. Then there would be the silent again and the stirring and the fear and retreat »<sup>668</sup>.

Le commentaire de Marianne Leconte dans la version française explique trop hâtivement la solitude de la mère. Ce passage montre au contraire la solitude du père à ce moment : la naissance. Surtout dans ce cas, où c'est lui qui meurt et qui revit au rythme de son espoir et de son désespoir. La mère n'est pas évincée, au contraire, elle est confondue avec Twink (au début il parle de « her » et on croit qu'il s'agit de sa femme). Sa présence est positive, pleine d'humour et jamais ironique, bien que son mari soit « transformé ».

*Brat* est très différent des autres récits ; il est une remarquable satire de la vie du nourrisson. Celui dont il est question, ici, s'appelle Percival, mais se fait appeler Butch (le boucher) car il aime les steaks bien saignants. Sa fonction est « pro-term changeling » ; « pro-term » signifie « professionnel intérimaire » et « changeling » signifie « esprit » - et il se substitue aux enfants. On remarque que la traduction française « lution » ne tient pas compte de l'aspect négatif de cette fonction en rajoutant le son dental « s » à Lutin, elle renforce la connotation positive voire lumineuse. Ce qui nuit à la compréhension du texte où tous les personnages subissent une métamorphose.

Butch fait partie du Little People, du monde du dessous, du monde souterrain. Grâce à l'amour de Tante Fonquil, il va s'intégrer au monde du dessus, de la lumière car, à la fin du récit « Butch was sitting up in the bassinnet trying to catch a sunbeam »<sup>669</sup>.

Les personnages de ce récit sont très mouvants et passent d'un rôle à l'autre. Ce qui inverse parfois totalement les rôles. Mike (Mickaël) explique à Shorty (Horace) qu'elle ne pourra pas s'occuper d'un bébé avant un « entraînement » intensif. Puis lorsque Butch (Percival) paraît, maculé de boue, elle n'hésite pas à le prendre dans ses bras.

Il faut expliquer que toutes les scènes en masquent d'autres :

1-Lorsque Mike ordonne à Shorty « Shorty, get your bulk up off the ground and think of something »<sup>670</sup> il paraît évident qu'ils viennent de faire l'amour.

2-Lorsque Shorty « (...) plunged into the water and hauled out a very tiny, very dirty-baby »<sup>671</sup>, c'est le simulacre d'un accouchement. Ce qui explique les craintes de Mike avant et son apaisement après, et son acceptation de la « saleté ».

3-Le premier baiser échangé entre Mike et Butch est un baiser fougueux<sup>672</sup>. La tante Jonquil ne cache pas non plus ses intentions « I knew somebody called Percival, once »<sup>673</sup> et, à la fin on comprend mieux « Amway, then say that if any woman loves a changeling, he loses his years and his memories, and turns into a real human kid. But he's got to be loved for himself not for some kid he replaces ». Cela montre que Jonquil sait exactement qui est Perceval. Donc Jonquil fait partie du monde merveilleux, c'est la marraine, la fée. D'ailleurs le nom qu'elle donne à Percival lorsqu'elle l'adopte, l'atteste : il s'appellera Percival FAY ! Chaque personnage est double. Mike est le diminutif masculin de Michaël. Shorty<sup>674</sup> est un diminutif en soi, il « qualifie » Horace ; Butch le boucher devient Percival, le naïf. Enfin, le Little People peut être interprété comme le petit peuple mais aussi comme la petite famille. On se croirait dans un monde d'enfants.

---

<sup>668</sup> *Twink, op.cit.*, P151

<sup>669</sup> *Brat, op.cit.* P131

<sup>670</sup> *Brat, op.cit.* P114

<sup>671</sup> *Brat, op.cit.* P115

<sup>672</sup> *Brat, op.cit.* P116

<sup>673</sup> *Brat, op.cit.* P124-130. Nous soulignons.

<sup>674</sup> Cela rappelle le vermisseau, au sens figuré

On ne peut pas parler de psychose ici ; on peut mettre en doute le témoignage du narrateur dont le rôle est d'être un père durant trente jours, et que Percy devient un vrai bébé.

Cette nouvelle peut être interprétée comme une allégorie de la fécondation. Chaque personnage représentant un chromosome ou une partie de chromosome, le tout formant une cellule

1<sup>er</sup> acte = 2 personnages : chromosome X

2<sup>e</sup> acte = 3 personnages : chromosome Y

3<sup>e</sup> acte = 4 personnages : 2 paires de chromosomes (YX) (XX)

4<sup>e</sup> acte = 2x2 personnages : scission = processus de fécondation (YX) (XX)

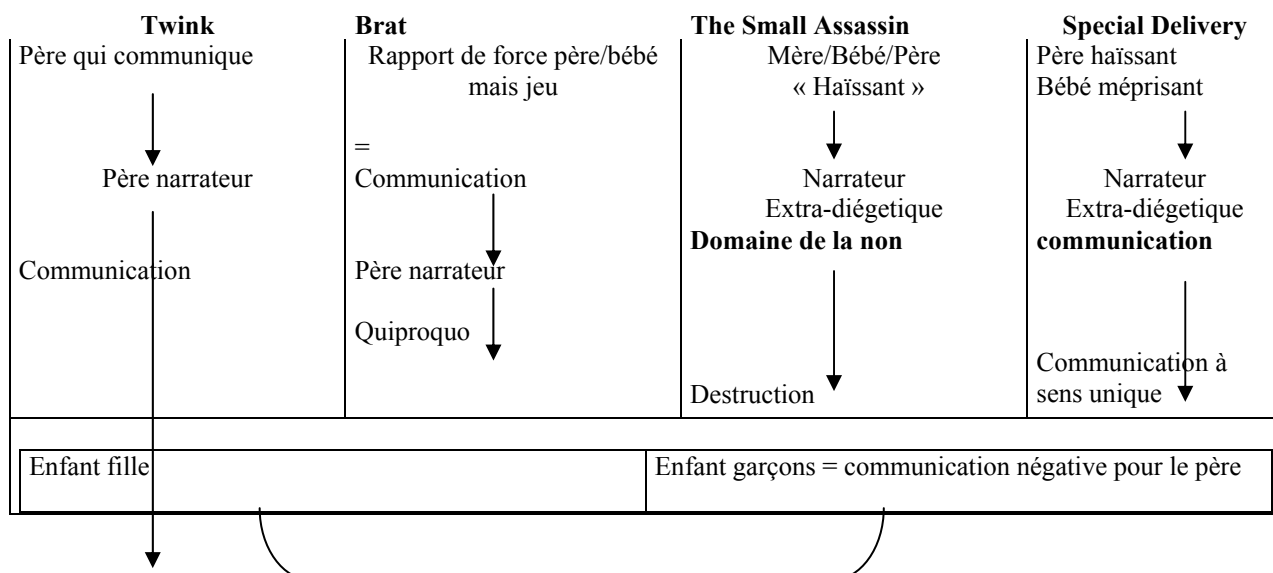
### III – Ce bébé qui nous échappe...

On est dans le domaine du fantastique et pourtant les auteurs essaient de brouiller les pistes en faisant croire qu'il s'agit de merveilleux ou de science fiction. Par exemple en donnant la parole à Percy, dans *Brat*, on est le merveilleux ou en repoussant les dates aux années 1970<sup>675</sup>, dans *Twink*, Sturgeon veut faire croire à de la science fiction.

Pourtant qui peut prouver la véracité des faits ? Percy devient un véritable bébé (amnésie ?), Léonard <sup>676</sup> aussi. L'un grâce à l'amour, l'autre à cause de l'oxygène. Lucifer meurt, ses parents aussi. Personne ne peut donc attester à part le narrateur. Or qui sont les narrateurs de ces récits ? Pour *Twink* et *Brat* c'est le père.

Or dans ces deux nouvelles la communication est soit triangulaire (*Brat*) soit binaire entre père et bébé (*Twink*).

Mais, le narrateur de *The Small Assassin* est extra-diégétique ; en effet, le Docteur Jeffers, seul témoin restant, ne revendique pas la narration. Un tableau va rendre plus claire cette constatation :



Le motif du monstrueux se dévoile à travers :

A- Le jeu des substitutions :

1-Le « Changeling » se substitue aux enfants, dans *Brat*.

2-Le médecin dans *The Small Assassin* qui est un substitut du père de David et de Lucifer, est donc David.

3- Lucifer est un démon or au sens figuré, démon signifie « enfant vif et malin »<sup>677</sup>. Cela vaut donc pour les enfants du corpus.

B- Ou des disparitions :

<sup>675</sup> La nouvelle date de 1955. Le progrès de la mécanisation étant parallèle à celui de la parapsychologie.

<sup>676</sup> *Special Delivery*, *op.cit.*

<sup>677</sup> Dictionnaire Le Littré.

Pourquoi Len arrache-t-il les pages concernant les psychoses des femmes enceintes, du livre de Moira dans *Special Delivery* ?

#### C- Ou encore de l'humour :

La fonction de l'effet comique a pour but de masquer les angoisses profondes d'un jeune couple et plus spécialement d'un jeune père. Ces effets, parfois burlesques, viennent du fait que les parents s'étonnent des faits et gestes – pourtant normaux – de l'enfant. On distingue l'effet immédiat et l'effet à posteriori. L'effet est immédiat dans *Brat* quand le bébé éructe à cause de « a Bronxcheer »<sup>678</sup>. Dans *Special Delivery* c'est Moira qui éructe en public. Ce qui peut paraître drôle au premier abord paraît ensuite, démoniaque (comme dans *The Exorcist*).

Dans *Brat* encore, Butch mange les steaks (il a des dents) et son père est obligé d'avaler sa bouillie et de changer les couches du bébé, ce qui en 1948 (1<sup>ère</sup> édition) devait paraître plus drôle car il n'était pas passé dans les mœurs encore qu'un père s'occupe ainsi d'un nourrisson.

Dans *Twink*, le dialogue entre les époux, à propos des journalistes, provoque le sourire à posteriori. C'est aussi le cas dans *Special Delivery* quand la mère demande à l'accoucheur de donner une seconde claque sur les fesses du nouveau-né, car en même temps qu'une prise de pouvoir, le rire provoque la chute de la tension dramatique. Le seul récit dans lequel l'humour est exclu est *The Small Assassin* de Ray Bradbury.

Pour chacun des protagonistes un bébé représente un dépassement de soi. Le plus frappant est celui de Moira<sup>679</sup> car il permet d'éclairer un nouvel angle d'analyse, celui de l'écrivain. Que représentent ces bébés, sinon la gestation de la fiction dans la conscience de l'écrivain ? La création littéraire demande une période de gestation, un travail régressif, un repli sur soi, une recherche de l'inconscient, fantasmatique, proche de la psychose. Tout cela pour créer, imaginer, obtenir l'effet voulu. C'est pourquoi il me semble, qu'au-delà d'une analyse de psychose familiale se glisse une auto analyse d'écrivain. Le bébé représentant l'œuvre d'art qui demande tant de sacrifices.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### Textes de références :

Ray BRADBURY, « The Small Assassin » in *Dark Carnival*, 1<sup>st</sup> ed, Sauk City, WI, Arkham House, 1947, 2<sup>nd</sup> ed, London Hamish Hamilton, 1948, "The Small Assassin" in *The October Country*, NY, Ballantine, 1955  
Damon KNIGHT, « Special Delivery » in John (Henry Noyes) COLLIER, *Francies and Goodnights*, Garden City, NY, Double Day, 1951, « Special Delivery » in *Presenting Moonshine*, NY, Viking, 1941  
Theodore STURGEON, « Twink » in *CAVIAR*, NY, Ballantine, 1955, « Brat », in *Without Sorcery, Thirteen Tales*, NY, Ballantine, 1948

##### Pour la traduction française :

Ray BRADBURY « Le Petit Assassin », in *Le Pays d'Octobre*, Paris, Denoël, collection Présence du Futur, (traduit par DORINGE) 1957.

Théodore STURGEON « Le Moutard » et « Etincelle » in *Les Enfants de Sturgeon*, anthologie préparée par Marianne Leconte, Paris, Librairie des Champs-Élysées, collection Le Masque, science-fiction, 1977.

Damon KNIGHT, « Un accouchement pas comme les autres » in *Histoires de Mutants de la Grande Anthologie de la Science-fiction* présentée par G. Klein, J. Goimard et D. Ioakimidis, Paris, Librairie Générale Française, collection le livre de poche, 1974.

##### Autre œuvre littéraire :

Igmar BERGMAN, *L Oeuf du Serpent*, traduit du Suédois par CG. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Nrf Gallimard, 1978

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

##### Pédiatrie :

Laurence PERNOUD, *J'élève mon enfant*, Paris, Pierre Horay éditeur, édition 1985

Bernard MARTINO, *Le bébé est une personne*, Paris, Balland, 1985

D.W. WINNICOTT, *L'enfant et sa famille*, Paris, Ed Payot, 1979

*L'enfant et le monde extérieur*, Paris, Ed Payot, 1982

##### Psychanalyse de l'enfant :

S. FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Ed Payot, 1981

C.G. JUNG, *Psychologie et éducation*, Paris, Ed Buchet/Castel, 1977

V. SMIRNOFF, *La psychanalyse de l'enfant*, Paris, Puf, 5<sup>e</sup> éd, 1984

---

<sup>678</sup> *Brat*, op.cit. P115

<sup>679</sup> *Special Delivery*, op.cit.

Christiane OLIVIER, *Les enfants de Jocaste* : « L'empreinte de la mère », Paris, Denoël/Gonthier, 1980

Critique littéraire :

Actes du colloque d'Aix sur Le Monstrueux au XVIIIe siècle, 1985 (notamment l'article de P.G. BOUCE  
« L'imagination des femmes enceintes et le monstrueux au XVIIIe siècle »

*Circé* « Le monstre 1 » et « Le monstre 3 », Paris, éditions Lettres modernes, n° 4 et 6, 1975

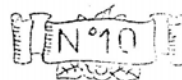
(Collectif) *Communication n° 8*, l'analyse structurale du récit, Paris, Ed du Seuil, 1966

Edith HAMILTON, *La mythologie*, Paris, Marabout, 1978

**Dossier de presse des *Innocents***

8 MAI 1962

AGENCE  
FRANCE-PRESSE



LE FESTIVAL  
A TRAVERS LA PRESSE  
FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE

" LES INNOCENTS "

Le film a été très diversement accueilli.  
L'interprétation de DEBORAH KERR et la beauté  
des deux enfants britanniques ont été très  
remarquée.

---

- " NICE - MATIN " - (Mario BRUN) - " CLAYTON se signale ici par son goût de la recherche technique. On note dans son ouvrage, qui n'a pas la prétention de l'originalité, quelques très bons effets rappelant son tour de main des " Chemins de la Haute Ville ".  
La photo est excellente et l'interprétation de tout premier ordre. Les deux enfants, la petite fille surtout, tiennent leur rôle écrasant à la perfection. Quant à DEBORAH KERR, elle est le charme, la distinction, la finesse et l'émotion. C'est une grande dame de l'écran. Et il est bien évident qu'il faut la ranger parmi les postulantes au Grand Prix de l'Interprétation " .
- " LE PATRIOTE " - (Riou ROUVET) - " La Grande-Bretagne est revenue au film fantastique. C'est un genre un peu délaissé et pourtant éminemment cinématographique. La preuve: "LES INNOCENTS" ce film de Jack CLAYTON (l'auteur des "Chemins de la Haute Ville"), d'une technique remarquable, avec des photographies d'une grande beauté et un climat mystérieux recréé avec talent. (...) On ne raconte pas un film de ce genre, il faut se laisser prendre à ce fantastique, fort bien distillé. DEBORAH KERR fait une création qui mérite d'être retenue " .
- " COMBAT " - (Henri CHAPIER) - "La mise en scène est honorable et l'interprétation de DEBORAH KERR ne manque pas de finesse. En tenant compte du succès public remporté la semaine dernière par "GOÛT DE MIEL", on peut considérer que, dans l'ensemble le cinéma Britannique est, cette année à CANNES, plutôt en progrès " .



ROME "IL MESSAGERO" (Guglielmo BIRAGHI) : "Le mot "art" ne sera pas évoqué en vain... Somme toute, il nous semble que ce nouveau film du cinéaste de "la ville haute", mérité pour sa finesse, son atmosphère dramatique son élégance de style, une bonne place sans le Palmarès du Jury".

" LA STAMPA " (Léo PESTELLI) : "Aidé par un scénario sans faute, auquel a collaboré Truman Capote, Clayton a réussi à nous donner une bonne histoire de fantômes qui pourtant n'échappe pas un léger soupçon de conformisme. Le film est fin mais pas aussi subtil que son modèle, Le roman de Henry JAMES dont il est tiré".

ROME

" IL GIORNO (Pietro BIANCHI) : "Une pellicule intelligente et particulière qui doit beaucoup à l'interprétation de Deborah Kerr, femme belle et interprète très délicate, une héroïne que James aurait beaucoup appréciée".

BRUXELLES "LE SOIR" (Denis MARION) : "En conservant l'ambiguïté du texte le réalisateur a détruit la puissance dramatique De Deborah Kerr a le physique de la prude fille du pasteur mais sans qu'on puisse incriminer son jeu, elle n'a pas l'air de croire un seul instant que les morts reviennent sur terre".

## Les Innocents

(The innocents)

Anglais (1 h. 40). Réal. : Jack Clayton, avec Deborah Kerr, Michael Redgrave. C.C.C. : 4 A.

*Télérama 046 3-6-62*  
Une œuvre malsaine et perverse



Sur un sujet imaginé par Henry James, deux scénaristes (Truman Capote, William Archibald) et un metteur en scène (Jack Clayton) ont enfanté une œuvre sinistre et curieuse qui, c'est un fait, saisit le spectateur de terreur et de tremblements. Tout en utilisant au maximum les procédés classiques du récit d'épouvante banal, ce film manifeste d'autres ambitions.

Un vaste manoir noyé dans son parc abrite deux enfants, un petit garçon et une petite fille, et quelques serviteurs. Arrive une jeune gouvernante (Deborah Kerr) qui peu à peu ressent la présence de deux spectres malfaisants : un intendant ignoble et sa maîtresse, l'ancienne préceptrice des enfants. Nous sommes évidemment en plein XIX<sup>e</sup> siècle anglais. Tout nous le rappelle : le décor, les costumes, et cette atmosphère lugubre de romantisme échoué. La terreur s'installe progressivement dans la conscience de la jeune femme ; les fantômes toujours plus menaçants se matérialisent pour imposer leur sournoise dictature ; la somptueuse demeure garde dans ses murs et ses buissons la marque sensible de certains événements passés, événements atroces dont la gouvernante, pleine de zèle et de bonté, veut libérer les enfants. Ici, le mystère s'épaissit et les hypothèses s'enchevêtrent. La jeune femme (qui est fille de pasteur) est-elle victime d'hallucinations ? Les enfants, si attachants, sont-ils devenus des monstres possédés par l'esprit maléfique des amants coupables ? Ces innocents sont-ils fondamentalement pervers ou ont-ils été pervertis par l'influence du couple maudit ou par les chimères d'une gouvernante mythomane ? Toujours est-il que le film baigne dans une atmosphère absolument malsaine où l'on retrouve mêlé les obsessions d'une imagination en délire : le sang, la mort, la sexualité, la réincarnation et tant d'autres horreurs, placées sous le signe comode du démoniaque.

Cet univers sordide et détraqué est décrit avec une débauche d'effets spectaculaires par le réalisateur Jack Clayton qui signa naguère un film très remarqué : *Les Chemins de la haute ville*. On pense, naturellement, aux romans anglais d'épouvante (château hanté, portes qui grincent, ectoplasmes figés, orages, pénombres et chandeliers) ; on pense aussi aux jeux cinématographiques hitchcockiens, en particulier à *Rebecca* (la dialectique du doute et de

l'effroi). Enfin Clayton forçant sur les épiques, agrémenté son récit de notations insolites empruntées au surréalisme : un scarabée sortant de la bouche d'une statue, une boîte à musique magique, une tortue, une colombe assassinée, etc. L'ombre de Bunuel plane aussi sur ces *Innocents*.

Au total, une œuvre effroyable, complexe, provocante et très éprouvante pour le spectateur. La fascination qu'elle exerce est loin d'être salubre. Je m'étonne qu'elle ne soit frappée que d'une « interdiction aux moins de treize ans ». Les thèmes équivoques que ces images de cauchemar illustrent, le climat de perversité déjà évoqué, constituent, à mon avis, des éléments qui devraient commander la plus vigilante prudence.

Gilbert SALACHAS.

MERCURY V.O. MADELEINE V.F. IMAGES

**Les Innocents**

*Vous serez envoûtés par cette étrange histoire!*

DEBORAH KERR · PETER WYNGARDE  
MEGS JENKINS · MICHAEL REDGRAVE  
PAMELA FRANKLIN et MARTIN STEPHENS  
Prod. et Réal. JACK CLAYTON  
Musique de GEORGES AURIC  
Interdit aux moins de 13 ans CINEMASCOPE



*Le Journal du dimanche 27-5-62*

Paris\*Match,686 :2/6/62

| CINÉMA   | GENRE              | SUJET   | INTERPRÈTES  | INFORMATIONS COMMENTAIRES  | NOTRE OPINION |
|--|--------------------|---|--------------|--|---------------|
| ▶ LES INNOCENTS<br>Mercury v.o.<br>Madeleine - Images<br>Anglais | Drame fantastique. | Deux enfants, dans un château anglais, sont envoûtés par le souvenir de deux domestiques disparus.<br><i>Paris Match 686 2-6-62</i> | DEBORAH KERR | La nouvelle du grand écrivain américain Henry James est si prenante qu'elle avait déjà inspiré une pièce de théâtre et un opéra. Le sujet est étrange et malsain : la salle frissonne. | ★<br>★        |

**LES INNOCENTS**  
*à l'écran 1-6-62*

**Divorce à l'italienne**

**P**OUR mémoire, puisque ces deux films ont été projetés officiellement au Festival de Cannes 1962, je rappellerai que je n'ai guère aimé le film de Jack Clayton qui pourtant nous avait donné, il y a trois ans, un film qui avait valu à Simone Signoret le Prix de l'interprétation féminine : « Les Chemins de la haute ville ».

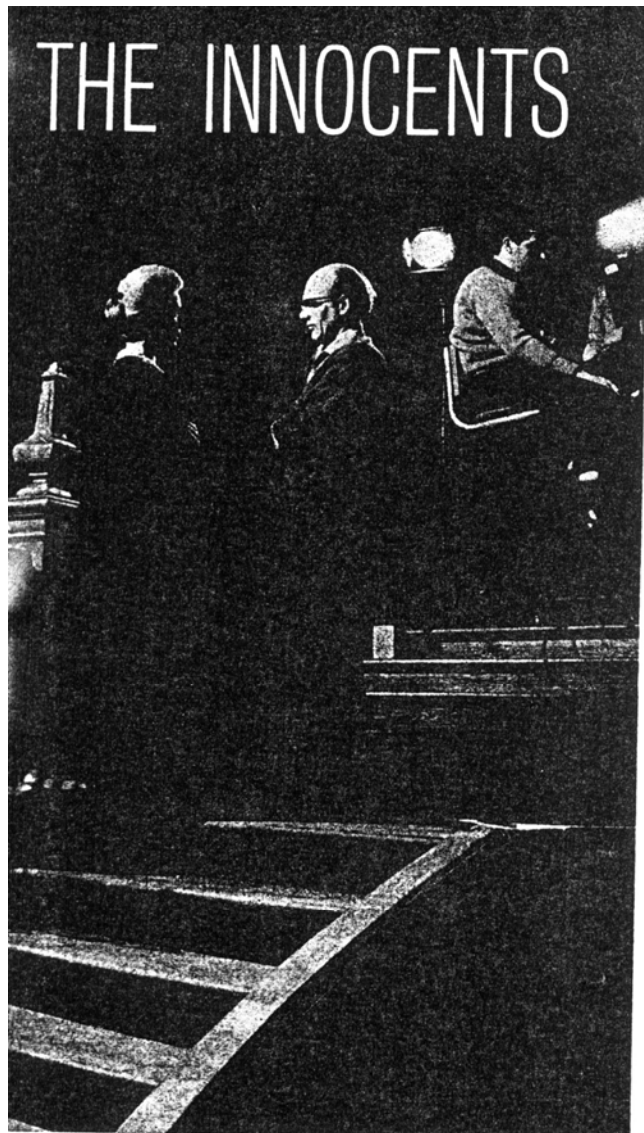
Quant au film de Piéto Germi je vous promets que vous ne regretterez pas de l'aller voir. Vous y rirez à chaque séquence tant à cause du sujet même que des dialogues ou de la composition étourdissante de Marcello Mastroiani.

Je vous le répète : « Divorce à l'italienne » a obtenu la plus belle palme d'or du Festival de Cannes : celle du public. **JEANDER**

« Les Innocents » : Mercury (v.o.), Madeleine-Les Images (v.o.).

« Divorce à l'italienne » : Studio Publicis, Vendôme, Marbeuf, Rive-Gauche (v.o.).

Libération : 1/6/62



by PENELOPE HOUSTON

THE SILENT STAGE at Shepperton is so-called for the adequate, if backhanded, reason that it's so noisy it is impossible to shoot sound there. Up in the roof the birds seem more or less to have taken possession. At ground level, dotted across the 200-foot stage, sections of the exterior set of *The Innocents* are spread out against backcloths of mournful, mist-shadowed parkland. An ivy-covered doorway opens into a topless tower; two-thirds of the frontage of Bly House, bleak and lop-sided, survives the removal of a missing section which has gone to form part of a composite set somewhere else; in haphazard proximity, and still at ground level, a crenellated chunk of masonry indicates a turret top—it is against these battlements, presumably, that the governess gets that first disquieting glimpse of Peter Quint. Away to the right of the stage is the exterior set proper: a sloping wilderness of shrubs and trees, the rhododendrons presumably authentic, the acid-

"The Innocents": Deborah Kerr and Jack Clayton.

green ferns certainly not. A weeping willow trails its paper leaves; its trunk dangles, in melancholy reminder of its artificiality, four feet or so clear of the ground.

One is inclined to be a little derisive of these elaborate studio reconstructions, especially when they involve sticking 3,000 (I think) paper leaves on to a hand-made willow. The reasons, though, are logical enough: not so much, as had been reported, the impossibility of finding a suitable house, but the problem of shooting a film requiring seasonal change against bar branches, and the difficulty of planning any schedule involving location shooting in an English spring. How much, one wonders, has our seasoned pride in the unpredictability of English weather to do with our studios' notorious reluctance to move out-of-doors?

*The Innocents*, though, is an interior drama in every sense of the word. It is Jack Clayton's first film since *Room at the Top* and his choice of subject—Henry James's *The Turn of the Screw*, via the stage adaptation by William Archibald—should be surprising only to those who read more into Clayton's first feature, regarding it as part of a movement leading toward *Look Back in Anger* and *Saturday Night and Sunday Morning* than the director himself would have claimed for it. Talking to Jack Clayton soon after the release of *Room at the Top*, it was obvious that he didn't want to see his film annexed to any critical group: if we called it a breakthrough for realism, we were doing so at our own risk. His decision to film *The Turn of the Screw*, that least tangible of ghost stories, is an indication not only of an eclectic taste but of an attitude towards film-making. Clayton is not the kind of director for whom the choice of subject is itself part of the creative process. Rather he picks the subject because it sparks a creative response. A response to what? He would tell us to wait for the film. But one might speculate, with every chance of misinterpreting a director so resistant to being pinned down, that part of the attraction here lay in the difficulty.

A film about "two ghosts, two irritating children, a housekeeper and a governess": the box-office prospects, he easily admits, are not quite in the *Room at the Top* class. And this adaptation, on which Truman Capote, John Mortimer and William Archibald have all worked, promises to keep the story poised on the razor edge where Henry James left it. James's own comment on his novel was explicit and a little chilling: "A piece of ingenuity pure and simple, of cold, artistic calculation, an *amusette* to catch those not easily caught . . . the jaded, the disillusioned, the fastidious." The anecdote itself, of the corrupted children and the prowling servile spirits, was passed on to him, he recorded in his *Notebooks*, by an Archbishop of Canterbury. The governess was the character he needed to give him a central point of view, a critical awareness; but he deliberately chose "to rule out subjective complications of her own, to keep her impersonal save for the most obvious and indispensable little note of neatness, firmness and courage."

Haring down the Freudian trail, interpreters have found the governess responsible for everything. Peter Quint, "beautiful but obscene", and the poor harried Miss Jessel (to whom, I'm pleased to find, Clayton is prepared to extend rather more sympathy than did James) dwindle as spectres to reappear as neurotic symptoms. But the film is not going to be a Freudian *Turn of the Screw*. Deborah Kerr, who plays the part, insists with Clayton's full agreement on the element of sustained uncertainty: she believes the audience should never be quite sure. She appears in literally every scene; and she will be allowed no help from any of the devices of subjective narration, since Clayton regards their use as equivalent to an admission of defeat by the film-maker.

The dialogue itself, Clayton says, will give us "more of James than you might expect." Its tone will of necessity be heightened, a little more high-pitched than life, to an extent

which the director says he sometimes finds rather unnerving. But the story resists the prosaic. It must communicate its theme not through what happens—for what, after all, does happen?—but through intimations of the extraordinary.

On the day we visited Shepperton, the scenes being worked on were both between governess and housekeeper. In the first, Mrs. Grose (Megs Jenkins) is told by the governess that she is to take Flora to her uncle in London, while Miss Giddens stays at Bly to make her last bid to protect Miles. The take, in the stuffy little bedroom set, ran for the best part of two minutes. At first, Deborah Kerr in close-up, with Megs Jenkins across the room in moderately deep focus; then a track back by the camera, to hold the close-up; then a shifting of position by the actresses, to bring Megs Jenkins up to the camera and Deborah Kerr to the door at the back of the set. Rock-steady, Megs Jenkins hardly varied a movement or an intonation. But the scene was Deborah Kerr's; and the fining down and edging of it, through a series of murmured conversations between actress and director, became a precision operation. By the ninth take, suddenly and unmistakably, the tone was right.

The second scene, coming much earlier in the story, was that in which Miss Giddens shows the housekeeper the letter with the news that Miles has been expelled from school. "Are you afraid he'll corrupt you?" Mrs. Grose asks, while the governess surrenders briefly to "the apprehension of ridicule." The setting here was the conservatory, and as the actresses rehearsed, clutching their scripts and in their ordinary clothes, one wondered how their heavy crinolines, as well as the camera pursuing them on its dolly, were going to negotiate a kind of steeplechase course of potted plants.

These patterns of camera movement, and the combination of close-ups and unusual depth of focus, are in part Jack Clayton's answer to CinemaScope, in which the film is being shot and which he happens to dislike. Freddie Francis, the cameraman and a recent Oscar winner for *Sons and Lovers*, and Deborah Kerr both commented on the ferocious heat of the lights needed for some of these effects. The close-ups,



Above: Jack Clayton rehearses with Pamela Franklin (Flora). Below: Deborah Kerr and Martin Stephens.

Deborah Kerr said, brought the camera so nearly on top of her that she felt herself going cross-eyed as she and it confronted each other at a distance of inches. Another technical effect, worked out by Clayton and his editor, Jim Clark, will be the use of dissolves burning out into white instead of fading into the usual black.

From all this, the impression is of a calculated visual finesse. *The Innocents*, one can safely say, is going to have style. But Jack Clayton is not more obviously a Jamesian director than he is a film-maker wholly sympathetic to John Braine's rougher prose. He is too wary of the pretentious to commit himself to general statements; and too shrewd to be drawn, for instance, even into an unqualified statement of liking for the subjects he chooses to film. *The Turn of the Screw* is something he has wanted to do for a long time: it is for the audience to take it from there.

*Light and Sound*, vol. 30, summer 1961

### DE MEDIOCRES « INNOCENTS »

Les *Innocents*, le film anglais projeté hier, a de bien faibles

chances, lui aussi de figurer au palmarès final, mais pour d'autres raisons que le film de Bunuel, la principale étant sa médiocrité. Médiocrité d'un sujet extravagant : deux amants défunts se réincarnent dans un garçonnet et une fillette pour s'adonner à des abominations sexuelles — imprécisées d'ailleurs. Les deux enfants sont victimes des efforts de leur gouvernante qui cherche à les exorciser et ne réussit qu'à provoquer un grand choc nerveux chez la fillette et une commotion cérébrale mortelle chez le garçonnet. *Libération* 12.5.62

C'est un film de Jack Clayton, qui sait que le public anglais adore ce genre d'histoires à dormir debout et a cru bien faire en nous la présentant.

Il a eu tort. Le public du festival a vécu une sorte de cauchemar assis, son sommeil n'étant troublé que par les cris stridents de la fillette et non par les images uniformément charbonneuses.

J. S. ANDER

*Libération* : 12/5/62

# LE FESTIVAL DE CANNES

## "LES INNOCENTS":

un film conventionnellement bien fait

Nice Matin 17-5-62

L'ECRAN du Palais des Festivals a été envahi hier par les visages d'enfants : ceux d'Abdou, héros du film marocain « Les Enfants du soleil » ; ceux de Martin Stephens et Pamela Franklin, vedettes avec la grande Deborah Kerr

### par Mario Beau

Le film britannique « Les Innocents », sans parler des enfants que nous avons vus dans le long-métrage en dessin animé présenté par la Roumanie : « On a volé une bombe » (film très amusant du reste).

« Les Enfants du soleil », réalisé par Jean Sève, ne semble pas avoir eu d'autres prétentions que de raconter honnêtement l'histoire d'un petit garçon qui veut aider sa mère en gagnant, par son tra-

★ Suite à la dernière page

★ Suite de la page 1

vail et ses sacrifices, une machine à coudre.

« Les Innocents », c'est un film très bien fait et nous sommes tentés d'ajouter : conventionnellement bien fait. Son sujet, tiré d'un roman d'Henry James, ne pouvait que séduire un cinéaste anglais ; il est en effet typiquement anglais et rien n'y manque de ce qui fait les bons films d'épouvante traversés de fantômes : des orages nocturnes, des portes qui grincent, des bruits bizarres, des glaces qui se

### par Mario Beau

brisent, des appels lugubres et, dans le brouillard, d'étranges apparitions. Voilà certes qui nous change des cogitations du cinéma qui se veut d'avant-garde, du cinéma qui se veut nouvelle vague et du cinéma à messages destinés non seulement à notre planète, mais sans nul doute aussi à d'autres.

Et bien, qu'on veuille nous faire trembler dans nos fauteuils, c'est un déshonneur que nous prenons à suivre sur le large écran les affres de la si jolie et si distinguée Deborah Kerr, devenue pour son malheur ici la gouvernante de deux enfants ravissants et étranges, qui sont possédés par le démon et le démontrent sur la volonté du metteur en scène, au risque de faire crier parfois au shoking.

VOICI cette étrange histoire des « Innocents ».

Miss Giddens, fille d'un pasteur, a accepté d'assumer l'éducation d'une jeune orpheline, Flora, dans un château de province.

Tout va très bien au début. Miss Giddens a été accueillie avec beaucoup de cordialité par Mrs Gross, la vieille servante qui a toujours vécu en ces lieux et qui professe pour les enfants une véritable adoration. Flora se montre une élève affectueuse, obéissante, très gracieuse. Mais tout va changer lorsqu'on annonce l'arrivée de son frère Miles, qui vient d'être renvoyé de son collège pour conduite scandaleuse.

Miss Giddens essaye de lui faire avouer les raisons qui ont motivé son renvoi. Rien à faire. Miles,

malgré son jeune âge, fait montre du reste d'une autorité à laquelle même une grande personne résiste difficilement.

Il s'avère bientôt que l'affection que les deux enfants se manifestent est excessive, au bord de l'inceste. Miss Giddens les voit fréquemment se mettre à l'écart et parler comme avec un interlocuteur invisible. Mais voilà qu'un jour, sur une des tours du manoir, la gouvernante croit bien apercevoir un homme inconnu. Peu après Flora avoue qu'elle retrouve près du lac sa précédente gouvernante : Miss Jethel, qui s'est suicidée par désespoir d'amour. Aussin les yeux et des ombres, il y a ainsi des signes, d'étranges manifestations qui témoignent du surnaturel. Cependant, avec de ravissantes sourires et des manières délicates, les deux enfants éludent les questions, mentent à Miss Giddens et gardent leur secret inamovible.

Miss Giddens apprend sur ces entretiens, de la vieille servante, que Miss Jethel était tombée sous la domination d'un valet abject et corrompu nommé Peter Quin, qui lui trouva mort une nuit sur la terrasse du château. Alors, Miss Giddens est désormais persuadée qu'elle n'est plus la victime d'illuminations, que le valet est l'homme qui aperçu sur la tour du manoir ou derrière les vitres de la serre et que l'ancienne gouvernante est cette femme en robe qui apparaît parfois sur les rives du lac.

Miss Giddens est persuadée que les deux enfants maudits essaient de se réincarner dans les deux enfants qui lui ont été confiés. Elle

entreprit alors de les sauver d'un péril dans lequel elle est seule à croire.

Et, en les obligeant à confesser leur secret, voici qu'elle déclenche chez la petite Flora une crise d'hystérie au cours de laquelle l'enfant lance un flot d'obscénités. Par ailleurs, Miles en arrive à témoigner à Miss Giddens un désir d'homme. Et, lorsque la gouvernante tente d'exorciser le jeune garçon, ce dernier, au paroxysme de l'émotion, va mourir dans ses bras.

CE film est signé d'un metteur en scène qui se tailla un joli succès au festival, il y a trois ans : Jack Clayton.

Il est l'auteur des « Chemins de la haute ville », qui recréa le jeune premier Laurence Harvey, parti depuis faire fortune à Hollywood, et valut à Simone Signoret le prix de l'interprétation féminine.

Clayton se signale ici par son goût de la recherche technique. On note dans son ouvrage, qui n'a pas la prétention de l'originalité, quelques très bons effets rappelant son tour de main des « Chemins de la haute ville ».

La photo est excellente et l'interprétation de tout premier ordre. Les deux enfants, la petite fille surtout, tiennent leur rôle écrasant à la perfection. Quant à Deborah Kerr, elle est le charme, la distinction, la finesse et l'émotion. C'est bien évident qu'il faut la ranger parmi les postulantes au grand prix de l'interprétation.

## A Cannes la Grande-Bretagne jouera la carte du surnaturel

Le cinéma anglais paraît avoir le goût du risque, car il faut être audacieux pour présenter au festival de Cannes une œuvre qui, si l'on en juge par les renseignements que nous possédons, paraît avoir une vocation artistique et commerciale plus anglo-saxonne qu'internationale. Mais le talent peut faire franchir toutes les barrières et celui de Jack Clayton est déjà confirmé, puisque sa première réalisation, le court métrage *The bespoke overcoat* lui valut quatre prix internationaux, et que c'est grâce à son premier grand film, *Les chemins de la haute ville*, que Simone Signoret obtint prix d'interprétation féminine à Cannes et Oscar à Hollywood.

Jack Clayton, deuxième film, deuxième sélection pour Cannes, va demander aux spectateurs des *Innocents*, de croire au fantastique, un fantastique digne d'Edgar Poe ou de Lovecraft, s'inspirant d'une histoire de Harry James, romancier anglais de la fin du dix-neuvième siècle.

### Une intrigue diabolique

C'est vers 1880 que semble d'ailleurs se situer l'action du film où l'on verra un petit garçon et une petite fille possédés par les esprits de deux amants morts tragiquement et qui essayent de continuer leur diabolique intrigue par



Deborah Kerr et Martin Stephens dans une scène du film

## avec « Les Innocents »

l'intermédiaire de ces êtres sans défense.

Mais Clayton se défend d'avoir fait un film d'angoisse. Il a cher-

ché à suggérer l'épouvante surnaturelle baignant toute l'action dans une ambiance de lyrisme, de romantisme, de tendresse, avec des images de paix contrastant avec l'affolant conflit intérieur dont le spectateur percevra peu à peu l'existence.

En sélectionnant le film, les Anglais ont aussi mis sur plusieurs tableaux. Car le rôle de Deborah Kerr, gouvernante qui dispute les enfants à l'au-delà, est de celui qui impressionne les jurys chargés de délivrer les prix d'interprétation. Il n'est pas d'usage malheureusement de donner des Oscars aux trop jeunes acteurs, sans quoi, dit-on, Martin Stephens, 13 ans, aurait de fortes chances. Sa jeune partenaire est Pamela Franklin, 12 ans, qui tourne actuellement « Le Lion » au Kenya.

**De l'excellent fantastique avec : «Les Innocents»**

La Grande-Bretagne est revenue au film fantastique. C'est un genre un peu délaissé et pourtant éminemment cinématographique. La preuve : «Les Innocents» ce film de Jack Clayton (l'auteur des «Chemins de la Haute Ville»), d'une technique remarquable, avec des photographies d'une grande beauté et un climat mystérieux recréé avec talent.

«Les Innocents» est tiré du roman de Henry James traduit en français par «Un tour d'écrou».

Ce n'est pas du fantastique à la Dracula ou à la Frankes-

**Riou Rouvet**

tein, pas d'hémoglobine là-dedans, ni de vampires. C'est du fantastique psychologique basé pour une grande part sur l'ambiguïté des situations et des personnages, ambiguïté ménagée jusqu'à la fin où l'on continue à s'interroger sur la véritable personnalité des héros. Les contrastes aussi jouent un grand rôle, ainsi que le cadre, utilisé avec intelligence pour composer un climat d'étrangeté et de malaise. L'imagination se livre libre cours. Elle est nécessaire dans un film fantastique et c'est ce qui fait une part de son charme.

En France, Edmond T. Gréville avec «Les Mains d'Orlac» avait relancé le genre, en misant lui aussi sur le fantastique psychologique. Jack Clayton a également un atout en la personne de Deborah Kerr, qui campe une gouvernante, fille de pasteur à l'imagination aussi abondante que celles des sœurs Brontë. Deborah Kerr sait être à la fois, cet être doux et calme, en apparence, et brûlant d'un feu intérieur. Elle est brusquement jetée dans un vaste manoir isolé, entouré d'un vaste et merveilleux parc, où s'étend un lac. L'atmosphère est d'un romantisme très britannique. Les deux beaux enfants, Pamela Franklin et Martin Stephens, dont la sagesse même a quelque chose de suspect, chuchotent quelques secrets terribles où les fantômes ont leur part.

On ne raconte pas un film de ce genre, il faut se laisser prendre à ce fantastique, fort bien distillé. Deborah Kerr fait une création qui mérite d'être retenue.



**GRANDE-BRETAGNE**

**LES INNOCENTS**

*Critique 3-5-62*

A Bly Blouse, Miss Giddens a été chargée de l'éducation de deux enfants. Elle acquiert rapidement la certitude que l'esprit damné d'un ancien domestique et de sa maîtresse persécute ces innocents qu'elle entreprend de libérer. Mais si elle réussit à éloigner la fillette, elle ne pourra empêcher la mort dramatique du garçon.

Dans un genre guetté par le piège de la facilité, voici une œuvre au climat réellement... envoûtant. Un climat évocateur englobe les images riches en sortilèges de cette prouesse de qualité signée Jack Clayton. Et Deborah Kerr, avec à ses côtés Martin Stephens et Pamela Franklin, sert le thème avec une discrétion remarquable.



Télé 7 jours : 25 décembre 1974

# LE TOUR D'ÉCROU

d'après la nouvelle  
D'HENRY JAMES

ADAPTATION ET DIALOGUES  
DE PAULE DE BEAUMONT  
ET JEAN KERCHBRON

REALISATION DE RAYMOND ROULEAU

Elisabeth Guidens ..... Suzanne FLON  
Peter Quint ..... Robert HOSSEIN  
Miss Jessel ..... Marie-Christine BARRAULT  
Mme Grose ..... Andrée TAINSY  
Lord Arthur ..... Robert RIMBAUD  
Flora ..... Laure JEANSON  
Mills ..... Stéphane GIRAUD

## LE THEME

Une femme courageuse et généreuse entreprend une lutte contre le surnaturel et l'irrationnel et tente de venir à bout du maléfice qui pèse sur les deux enfants dont elle a la garde. Une étrange et bouleversante histoire qui a pour décor un manoir anglais de l'Essex, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## SI VOUS AVEZ MANQUE LE DEBUT



Afin de s'occuper de ses deux neveux, Flora et Mills, deux enfants de neuf et onze ans, orphelins, lord Arthur a engagé une institutrice. Cet homme, qui déteste les responsabilités, vit à Londres mais voyage beaucoup, et il exige de la personne qui doit assurer l'éducation des deux enfants une prise en charge totale. Après avoir rencontré lord Arthur, Elisabeth Guidens, qui a accepté cette mission difficile, se rend à Bly, où elle doit demeurer. Elle fait connaissance avec l'imposant manoir campagnard, puis avec la plus jeune de ses élèves, Flora, une ravissante petite fille, docile, affectueuse et pleine d'imagination. Pourtant, un malaise semble régner sur le domaine. Elisabeth Guidens croit entendre, de temps à autre, d'étranges cris. Elle apprend bientôt, par les gens du village, que l'institutrice qui l'a précédée s'est noyée dans l'étang qui entoure le parc du manoir. Puis, Elisabeth reçoit du collège d'Eton, où étudie Mills, une lettre mystérieuse. Le petit garçon est renvoyé : sa présence au collège constitue soi-disant un danger de corruption pour les autres élèves. Pourtant, au dire de Mme Grose, la gouvernante, et de Flora, Mills s'est toujours montré un enfant irréprochable. Elisabeth se prépare donc à l'accueillir à Bly...



Flora, Mills : deux enfants « habités » par une étrange histoire.



Miss Jessel apparaît, fantôme glissant dans le bois désolé...



Elisabeth Guldens est le témoin de faits hors du commun.

Romancier nord-américain, né à New York, en avril 1843, et mort à Londres, le 28 février 1916, Henry James (ci-contre), est l'auteur de nombreux contes et nouvelles dans lesquels, influencé par Hawthorne, il se propose d'explorer d'obscures régions de l'esprit où personne ne s'était encore aventuré. « Le Tour d'écrou » raconte une histoire de possession.



Peter Quint



Madame Grose

## RÉSUMÉ en français

L'enfant fantastique, un personnage difficile à cerner. De quel côté se situe-t-il, du réel ou du surnaturel ? Est-il innocent ou corrompu ? Quelle place la psychanalyse occupe-t-elle dans la création de ce personnage ambigu ? Comment expliquer que l'irruption de ce personnage dans la littérature fantastique coïncide avec la naissance du cinéma et de la psychanalyse ?

C'est ce que nous proposons d'analyser, dans cette thèse, à travers six œuvres romanesques *Le Tour d'écrou* de Henry James, *Les Coucous de Midwich* de John Wyndham, *Rosemary's Baby* d'Ira Levin, *L'Exorciste* de William Peter Blatty, *L'Autre* de Thomas Tryon, *Shining* de Stephen King et leurs adaptations cinématographiques, *Les Innocents* de Jack Clayton, *Le Village des damnés* de Wolf Rilla, *Rosemary's Baby* de Roman Polanski, *L'Exorciste* de William Friedkin, *L'Autre* de Robert Mulligan, *Shining* de Stanley Kubrick.

Une poétique et une esthétique de l'enfant fantastique se construisent par une typologie inhérente à l'enfance, par une étude des procédés narratifs spécifiques au roman et au cinéma, par l'examen de l'univers représenté et enfin par une analyse des représentations métapsychologiques. L'enfant fantastique s'avère être un personnage médium, intermédiaire, un faux-semblant qui scandalise par son apparente innocence.

TITRE en anglais : The Child in the Cinema and the Literature of the Fantastic

## RÉSUMÉ en anglais

The child of the Fantastic is not a character easy to define Which side is he on : natural or supernatural ? Is he innocent or corrupt? What part does psychoanalysis play in the creation of this ambiguous character? How can we explain that the character's irruption in the literature of the fantastic coincides with the birth of cinema and psychoanalysis ?

This is what is analysed in this dissertation which deals with six novels: *The Turn of the Screw* by Henry James, *The Midwich Cuckoos* by John Wyndham, *Rosemary's Baby* by Ira Levin, *The Exorcist* by William Peter Blatty, *The Other* by Thomas Tryon, *Shining* by Stephen King, and their adaptation for the screen, *The Innocents* by Jack Clayton, *Village of the Damned* by Wolf Rilla, *Rosemary's Baby* by Roman Polanski, *The Exorcist* by William Friedkin, *The Other* by Robert Mulligan, and *Shining* by Stanley Kubrick.

A poetics and an aesthetics of the Fantastic child rely on a typology which is inherent in childhood, on a study of the distinctive narrative process of novels and cinema, on the analysis of the depicted world as well as of the metapsychological representations.

DISCIPLINE OU SPÉCIALITÉ : Littérature Générale et Comparée

|             |                         |                    |
|-------------|-------------------------|--------------------|
| MOTS-CLÉS : | Littérature fantastique | Cinéma fantastique |
|             | Enfant Enfance          | Psychanalyse       |
|             | Innocence               | Surnaturel         |
|             | Récit de quête          | Merveilleux        |

UNIVERSITÉ

Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle  
UFR de Littérature Générale et Comparée  
17, rue de la Sorbonne  
75230 PARIS, Cedex 05