



Lycéens et apprentis au cinéma est un dispositif national d'éducation artistique au cinéma initié par le Centre National du Cinéma et de l'image animée destiné aux élèves des lycées d'enseignement général, technique, professionnel, agricole, et des Centres de Formation des Apprentis.

Mis en place en septembre 2001, il est l'un des points forts de la convention de développement cinématographique, audiovisuel et multimédia signée en janvier 2001 entre l'Etat (DRAC), le CNC et la Région des Pays de la Loire. Ce projet est développé en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Nantes et la DRAAF. Il associe les établissements scolaires et leurs enseignants volontaires, les partenaires culturels et artistiques de la région, et particulièrement les salles de cinéma.

Il propose aux élèves et apprentis de découvrir au minimum trois œuvres cinématographiques lors de projections en salle de cinéma et de se constituer, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

L'objectif poursuivi est ainsi de développer le regard et le sens critique face à l'image et de parfaire les pratiques culturelles et civiques de ce jeune public.

La coordination régionale du dispositif a été confiée à l'association Premiers Plans.



Fiche technique	1
Réalisateur Une œuvre hantée	2
Genèse Inspiration collective	3
Adaptation Extraire le Mal	4
Genre Fantas(ma)tique	6
Avant la séance Naissance des fantômes	8
Découpage narratif	9
Récit Tours de vis	10
Mise en scène Miroirs de la peur	12
Séquence Cache-cache	16
Motif Le fil de l'eau	18
Filiations Les enfants démoniaques	20

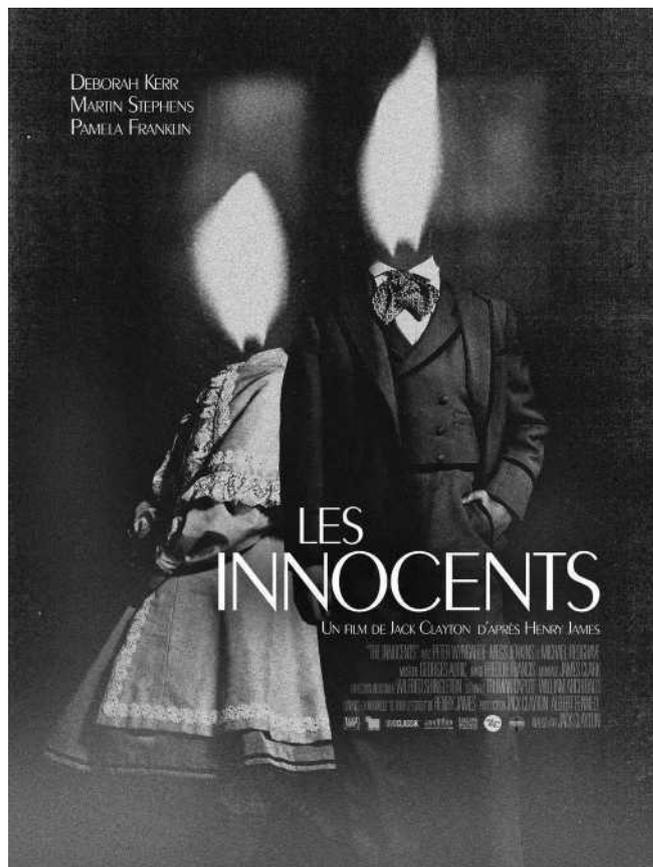
● Rédacteur du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronicart*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques (*Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, *À bout de course* de Sidney Lumet, *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun, le programme de courts métrages « Nouvelles Vagues ») et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Théâtre du Temple

● Générique

LES INNOCENTS (THE INNOCENTS)

Royaume-Uni | 1961 | 1 h 39

Réalisation

Jack Clayton

Scénario

William Archibald,
Truman Capote et
John Mortimer, adapté de
la nouvelle *Le Tour d'écrou*
d'Henry James

Chef décorateur

Wilfred Shingelton

Directeur de la photographie

Freddie Francis

Son

Buster Ambler et John Cox

Musique

Georges Auric

Montage

James Clark

Producteurs

Jack Clayton et
Albert Fennell

Société de production

Twentieth Century-Fox

Distribution France

Action Cinémas —
Théâtre du Temple

Format

2,35:1 (CinemaScope)

Noir et blanc

Sortie

18 mai 1962

15 juillet 2015

Interprétation

Deborah Kerr	<i>Miss Giddens</i>
Martin Stephens	<i>Miles</i>
Pamela Franklin	<i>Flora</i>
Meg Jenkins	<i>Mrs. Grose</i>
Michael Redgrave	<i>L'oncle</i>
Peter Wyngarde	<i>Peter Quint</i>
Clytie Jessop	<i>Miss Jessel</i>
Isla Cameron	<i>Anna</i>

● Synopsis

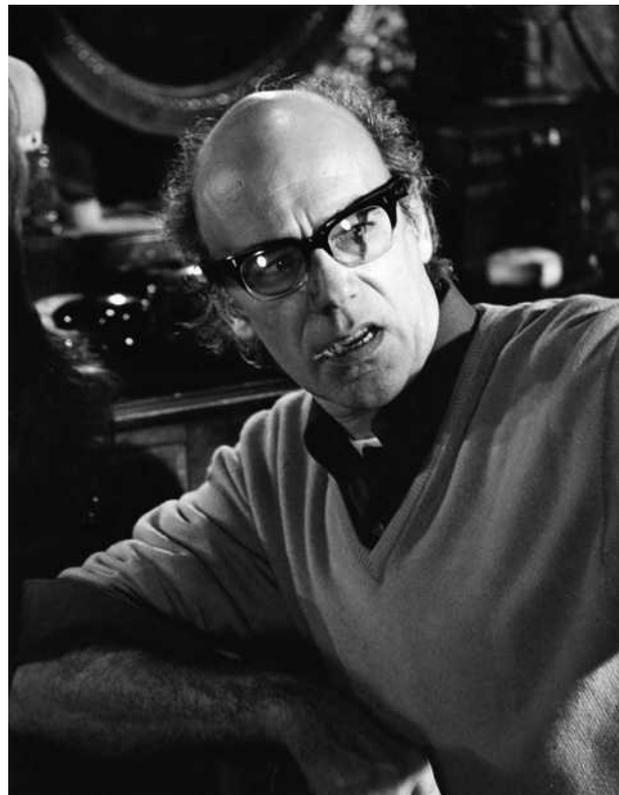
Angleterre, dix-neuvième siècle. Une jeune femme, fille de pasteur, est engagée par un riche célibataire pour s'occuper de ses neveux orphelins dans une grande demeure située à la campagne. Malgré son manque d'expérience, il est convenu que Miss Giddens aura les pleins pouvoirs. À peine arrivée à Bly, la préceptrice tombe sous le charme de la petite Flora. Miles, son frère, les rejoint plus tôt que prévu après avoir été renvoyé du collège où il était pensionnaire et conquiert instantanément le cœur de sa nouvelle gouvernante. Une première ombre est jetée à ce tableau idyllique lorsque la préceptrice voit, en plein jour, un inconnu en haut d'une tour de Bly. Peu après, au cours d'une partie de cache-cache, elle découvre dans le grenier le portrait d'un homme. Descendue se cacher derrière un rideau du salon, elle voit, horrifiée, ce même homme surgir derrière elle. Après avoir alerté Mrs. Grose, celle-ci lui apprend que l'homme du portrait est Peter Quint, autrefois maître des lieux, et que ce dernier est mort. Le comportement des enfants paraît de plus en plus suspect à Miss Giddens qui s'étonne de ne pas voir Flora réagir à l'apparition, au bord de l'étang, de Miss Jessel, l'ancienne gouvernante de Bly, morte elle aussi. Mrs. Grose lui apprend qu'elle entretenait avec Quint une relation sulfureuse et perverse, et que Miles et Flora étaient très attachés au couple. Elle décide de partir prévenir son employeur puis se ravise après avoir revu le fantôme de Miss Jessel dans la salle d'étude : convaincue que les fantômes veulent prendre possession des enfants, elle préfère rester à Bly pour les protéger. Les orphelins prennent un malin plaisir à lui faire peur la nuit, peut-être sous l'emprise des spectres, à moins qu'il ne s'agisse d'un jeu pour attirer son attention. Miss Giddens revêt elle aussi un visage inquiétant lorsqu'après avoir cherché et retrouvé Flora dans le parc, sous la pluie, elle la pousse à dire le nom de Miss Jessel, qui se trouve encore une fois de l'autre côté de l'étang. En état de choc, l'enfant est renvoyée chez son oncle en compagnie de Mrs. Grose. Restée seule à Bly avec Miles, la préceptrice tente de le faire parler jusqu'à ce que Quint surgisse une dernière fois et que l'enfant, poussé à bout, s'évanouisse et meure. Elle l'embrasse alors sur la bouche, comme lui l'avait fait aussi un soir dans sa chambre. ■

Réalisateur

Une œuvre hantée

« Ça ne m'intéresse pas d'être à la mode. Essayez de l'être et vous serez hors course avant même d'avoir commencé. »

Jack Clayton



© D.R.

Réalisateur, producteur et scénariste britannique, Jack Clayton (1921-1995) n'a tourné que sept longs métrages pour le cinéma. Bien que courte et accidentée, sa filmographie révèle un parcours cohérent et exigeant, marqué par son esprit d'indépendance (il produit quelques-uns de ses films) et son goût des adaptations littéraires. C'est à l'intérieur des studios Denham, dirigés par le producteur Alexandre Korda (grande figure du cinéma britannique entre les années 1930 et 1950), qu'il fait très jeune son apprentissage du cinéma. Porteur de café, monteur, assistant réalisateur, assistant producteur, Clayton se frotte à plusieurs métiers du cinéma et collabore notamment avec John Huston sur la production de *Moulin rouge, Plus fort que le diable* et *Moby Dick*.

La reconnaissance arrive immédiatement pour Clayton lorsqu'il passe derrière la caméra : un oscar lui est décerné en 1956 pour son court métrage *The Bespoke Overcoat*, adapté du *Manteau* de Gogol, et deux autres statuettes iront à son premier long métrage, *Les Chemins de la haute ville*, dont une à son interprète féminine Simone Signoret. Avec ce drame adultère et social situé dans une petite ville anglaise, Clayton semble s'inscrire dans la mouvance de la Nouvelle Vague britannique et d'un *free cinema* en prise directe avec la réalité du pays.

Mais c'est un tout autre chemin que prend le cinéaste en tournant *Les Innocents*, son film le plus connu, où il fait preuve d'une grande maîtrise dans le genre du fantastique. Les trois drames psychologiques qu'il signe juste après, dans les années 1960-1970, semblent garder une trace de cette première incursion dans le fantastique. Ils révèlent le goût de Clayton pour les personnages féminins hantés, proches de la folie, le monde de l'enfance et les grandes maisons. Ainsi, dans *Le Mangeur de citrouilles* (1964), dont le scénario est signé Harold Pinter, Anne Bancroft joue le rôle d'une mère d'une famille très nombreuse (sept enfants) qui sombre dans la dépression au cours de son troisième mariage. Des bribes de son histoire lui reviennent en mémoire alors qu'elle perd pied face à un mari écrivain qui la délaisse et la ferait presque passer pour folle. Comme dans *Les Innocents*, toute la mise en scène se construit autour de cet axe vertigineux qu'offre le visage de l'actrice principale.

L'empreinte du fantastique est plus évidente dans *Chaque soir à neuf heures* (1967), premier film en couleurs de Clayton. Si la

figure de la mère est ici tout aussi importante, c'est d'une tout autre manière puisque c'est autour de son absence que se construit le film : les enfants (encore sept) décident de cacher la mort de leur mère pour pouvoir continuer à vivre ensemble. Tous les soirs, ils jouent à convoquer l'esprit de la défunte (entermée dans le jardin) afin qu'elle les aide à prendre certaines décisions : une des filles aînées feint de communiquer avec la morte en se mettant dans un état proche de la transe. L'arrivée d'un homme (Dirk Bogarde) qui prétend être leur père divise la fratrie. Clayton renoue ici avec le thème de l'emprise et donne au visage du Mal celui d'un mâle peu recommandable, comme Quint dans *Les Innocents*.

Il faudra à Clayton attendre sept ans avant de repasser derrière la caméra pour un projet américain très ambitieux : *Gatsby le Magnifique*, adapté du célèbre roman éponyme de F. Scott Fitzgerald. Francis Ford Coppola se voit confier le scénario de cette adaptation interprétée par deux stars de l'époque, Robert Redford et Mia Farrow. Là encore le fantastique n'est pas loin car c'est bien un monde fantôme que le film entend ressusciter lorsque la caméra traverse les somptueuses maisons vides où les personnages ont vécu. Film hanté par la quête d'un amour impossible et traversé encore une fois par un personnage féminin névrosé, *Gatsby* connaît un échec retentissant qui freine la carrière de Clayton, comme si la malédiction qu'il raconte avait directement touché son réalisateur. Le cinéaste n'aura guère plus de chance avec son film suivant, *La Foire des ténébres* (1983), tourné pour Disney et adapté du roman de Ray Bradbury avec lequel Clayton entrera en conflit jusqu'à perdre le contrôle d'un projet qui réunit pourtant des thèmes qui lui sont chers : l'enfance et les forces du Mal. Bien que salué par la critique, *The Lonely Passion of Judith Hearne* (sur une femme amoureuse d'un escroc) marque la fin de sa carrière au cinéma. C'est pour le petit écran que Clayton, toujours inspiré par la littérature, signe en 1992 une dernière réalisation, *Memento Mori*, adapté d'un roman de Muriel Spark. ■

Genèse

Inspiration collective

À l'origine de cette adaptation du *Tour d'écrou* d'Henry James, il y a le désir de Jack Clayton de retranscrire avec les moyens propres au cinéma l'ambiguïté qui règne dans la nouvelle: «Faire un film capable de créer cette même impression d'engluement dans le mystère, c'était un défi qui me plaisait. Est-ce que la gouvernante est hystérique, ou est-ce qu'elle voit réellement des fantômes? C'était la grande question¹».

● Une plume adaptée

Le dramaturge américain William Archibald est le premier sollicité pour travailler sur le scénario. Celui-ci connaît bien l'œuvre de James dont il a signé deux adaptations théâtrales: *The Innocents* tiré du *Tour d'écrou*, dont le titre est conservé pour le film, et *Portrait de femme* (du roman éponyme). Son script pour le théâtre sert de base au scénario, mais son travail ne convainc guère Clayton qui ne voit dans sa proposition rien de plus qu'une simple histoire de revenants comme les studios Hammer en produisent à la pelle. Or, l'idée du cinéaste est justement de se distinguer de ces productions britanniques très populaires, spécialisées dans le cinéma fantastique et horrifique d'inspiration gothique. Il fait appel à un ami, le scénariste et écrivain John Mortimer, pour remanier le scénario. Mais c'est l'écrivain américain Truman Capote (plusieurs fois adapté au cinéma et régulièrement scénariste) qui parvient à donner à cette adaptation sa forme la plus satisfaisante. Clayton s'était d'abord tourné vers le dramaturge Harold Pinter qui, pris par d'autres projets, avait décliné l'offre. Ce dernier a tout de même donné au réalisateur un précieux conseil, celui de ne pas faire revivre l'histoire de Quint et Miss Jessel à travers des flash-backs. Le réalisateur connaît et admire l'auteur de *De sang-froid* et *Petit déjeuner chez Tiffany*, il a déjà travaillé avec lui sur le film *Plus fort que le diable* (John Huston, 1953) dont il était le producteur. «Son style est moderne, mais il écrit de façon très littéraire, et il a réussi à saisir le genre de l'époque où se situe le récit» déclare Clayton à son propos. Le chef opérateur Freddie Francis² se souvient que Capote rajouta des lignes de dialogues pendant le tournage, comme cette phrase prononcée par Flora, particulièrement emblématique de son univers raffiné et cruel: «Voyez comme cette jolie araignée mange ce papillon».

● Dompter le CinémaScope

La filiale britannique de la Twentieth Century Fox impose un tournage en CinémaScope à Clayton, ce qui ne réjouit guère le réalisateur (également producteur du film), peu convaincu par ce format. En vogue depuis le milieu des années 1950, ce procédé basé sur un principe d'anamorphose consiste à enregistrer l'image sous une forme compressée puis à la décompresser de sorte qu'elle s'étale sur toute la largeur l'écran dans un format panoramique spectaculaire. Cet étirement horizontal de l'espace ne coïncide guère avec le désir de Clayton d'inscrire le film dans une ambiance claustrophobique (d'où son choix aussi dès le départ du noir et blanc) et une verticalité vertigineuse. Il se résout néanmoins à accepter cette contrainte grâce à son chef opérateur, Freddie Francis, avec lequel il avait déjà collaboré sur *Les chemins de la haute ville* et auquel il donne ici carte blanche. Celui-ci trouve une résolution optimale à ce problème de format:



© D.R.

«J'ai conçu une gamme de filtres de verre colorés qui avaient pour effet de fondre les bords de l'image et de concentrer l'attention du spectateur vers différents pôles de l'écran large dirigés vers le centre» explique Francis dont l'invention (faite dans le dos de la Fox) «donne à l'image une autre dimension, et permet d'encadrer presque toute l'action dans un cocon d'obscurité». Il joue aussi d'une obturation partielle du diaphragme qui lui permet d'augmenter la profondeur de champ, lui donnant ainsi une grande précision et une puissance magnétique comme dans les scènes d'apparition de Miss Jessel.

● Intérieurs et extérieurs

Le tournage se partage entre la demeure de Sheffield Park, dans l'est du Sussex en Angleterre, pour les extérieurs, et les studios de Shepperton pour les scènes d'intérieurs et de terrasse. Le film nécessite une préparation très détaillée, ainsi qu'une étroite collaboration entre Clayton et Francis. Les scènes qui donnent le plus de fil à retordre sont les déambulations nocturnes de Miss Giddens dans les couloirs sombres de Bly. Il est difficile de maintenir le niveau des bougies (composées de quatre mèches pour plus d'intensité) d'un plan à l'autre pour éviter les faux raccords, de quoi donner du fil à retordre à la scripte. Les bruyants variateurs de lumière compliquent quant à eux le travail de l'ingénieur du son si bien que l'équipe finit par tourner ces scènes sans le son, rajouté plus tard. Le réalisateur apporte d'autres touches personnelles lors du tournage. Pour créer un effet surnaturel en plein jour, la peinture de certains feuillages en argent et en blanc s'avère plus efficace que le travail sur la lumière, contribuant à créer une ambiance éthérée. Clayton décide aussi d'accompagner certaines séquences d'apparitions spectrales du bourdonnement d'insectes et rajoute des colombes, symboles d'innocence, pour donner un supplément d'irréalité et d'onirisme à certaines scènes. ■

1 Entretien avec Jack Clayton, *Le Magazine littéraire* n°222, sept. 1985.

2 Extrait du livre d'entretien avec Freddie Francis publié sur le site Criterion: [criterion.com/current/posts/3315-freddie-francis-on-the-innocents](https://www.criterion.com/current/posts/3315-freddie-francis-on-the-innocents)

Adaptation

Extraire le Mal

«Quelle affreuse tournure d'esprit [...]!
Où diable voyez-vous quelque chose?»

Henry James, *Le Tour d'écrou*

● Traduire l'invisible

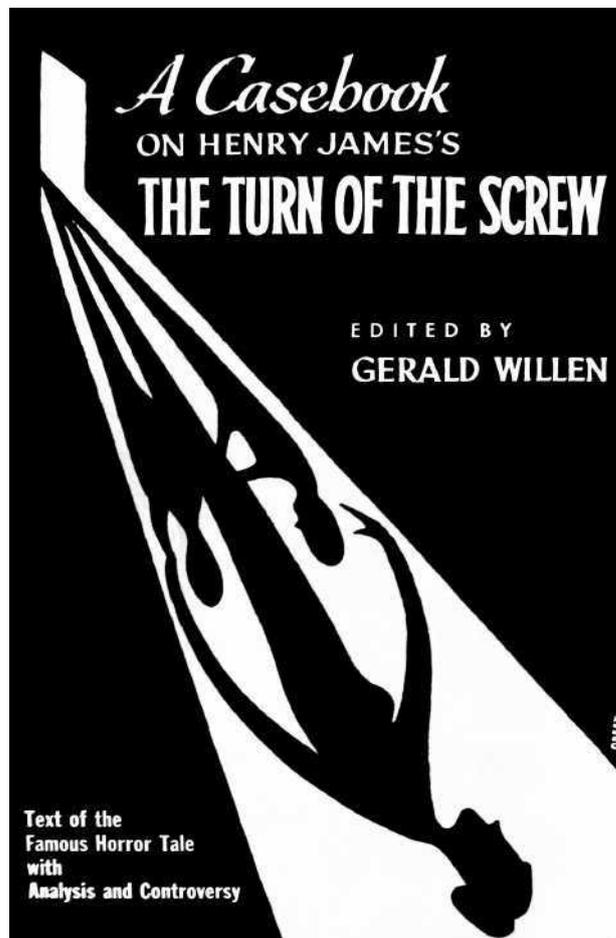
Publié en 1898 sous forme d'épisodes, *Le Tour d'écrou* répond à une commande de conte de Noël (très en vogue à l'époque) du *Collier's Weekly* et permet à Henry James de donner vie à une anecdote entendue un après-midi d'hiver : «elle concernait deux petits enfants dans un endroit isolé, à qui les esprits de certains «mauvais» domestiques, morts au cours de leur service dans cette maison, étaient, croyait-on, apparus dans le dessein de les «posséder»¹. Malgré la ténuité de ces informations, James se satisfait de n'avoir de cette anecdote que «l'ombre d'une ombre» ; cela lui permet de jouer avec l'imaginaire du lecteur, de composer avec la surface ambivalente des choses. Il impose une approche très personnelle du genre, portée sur la résonance intime d'événements surnaturels. Il se débarrasse ainsi du folklore spectaculaire des apparitions, inscrit le récit dans un cadre moins macabre que ceux qui servent de décor aux romans gothiques alors très populaires. Tout l'enjeu pour Clayton est de traduire en images l'espace surnaturel ouvert par James sans perdre sa part de mystère et d'incertitude : «Le livre parle à l'imagination, dans le film on voit vraiment les personnages. La perception est tout à fait différente selon le médium. Et le Tour d'écrou concerne uniquement des êtres fantasmagoriques»².

● Montrer les fantômes

Décidé au départ à «laisser aux fantômes leur irréalité», Clayton doit finalement renoncer à son «idée initiale de ne jamais montrer Quint en chair et en os» : «Chaque fois que Miss Giddens le voit, il devait y avoir après un faux semblant, une apparence, créée par la lumière ou la poussière, qui vue rapidement évoquait la silhouette d'un homme. Mais c'est très difficile à réaliser. Par ailleurs, les distributeurs voulaient un vrai fantôme. Et je me suis aperçu que ma première idée n'aurait été qu'un truc, et si vous utilisez trop un truc, vous ne pouvez pas susciter d'effroi»³. D'où une alternance dans le film de manifestations fantomatiques furtives et lointaines, presque suggérées, avec d'autres apparitions beaucoup plus concrètes et charnelles. Ces choix restent malgré tout fidèles à l'esprit de la nouvelle en jouant sur l'intrusion «obscène» de ces visions dans le quotidien. Là où le film réussit son pari en même temps qu'il sert et serre le tour d'écrou (ou de vis) original, c'est qu'il parvient, malgré son choix de montrer les spectres, à entretenir le doute quant à leur réalité. Certes, il leur donne une extériorité mais celle-ci est d'autant plus terrifiante et troublante qu'elle est limitée, ce qui permet de reléguer l'horreur au champ infini de l'imagination.

● Reformulation du «je»

La nouvelle se construit entièrement à partir du point de vue de la gouvernante, narratrice principale du récit. Tout l'enjeu était donc d'exprimer à l'écran la «broderie mentale»⁴ tissée par James. Contrairement au film, ce personnage n'est jamais nommé dans la nouvelle⁵, comme si lui-même était un fantôme



© Gerald Willen / Thomas Y. Crowell Co. 1964

et se définissait avant tout par les perceptions, les hantises qui l'habitent⁶. Si la gouvernante interprétée par Deborah Kerr porte un nom, elle, et se démarque ainsi de ce «je» tout-puissant, son histoire est néanmoins éclairée par une flamme très intérieure. L'une des idées importantes de l'adaptation de Clayton est d'éliminer le prologue qui figure dans la nouvelle. À la manière de bien des récits fantastiques de l'époque, ce prologue original pose en ouverture du récit un premier narrateur dont l'attention se porte sur un certain Douglas. Celui-ci promet, lors d'une soirée, de faire la lecture d'une histoire particulièrement glaçante : l'homme est détenteur d'un manuscrit rédigé par celle (morte il y a vingt ans) qui deviendra la narratrice principale. Ses écrits constituent le reste de la nouvelle. Dans la version cinématographique, l'enchâssement de récits disparaît pour laisser place à une scène de prière de la gouvernante, amorce du long flashback à venir. Une voix off se fait alors brièvement entendre, qui ne reviendra plus jamais par la suite. À ce procédé classique permettant de reprendre directement l'utilisation du «je» est préférée une entrée plus directe dans l'action, qui contraint à repenser les conditions de l'expression de la subjectivité du personnage pour la rendre tout aussi prégnante que dans la nouvelle.

1 *Ibid.* p. 20.

2 Entretien avec Jack Clayton, *Le Magazine littéraire* n°222, sept. 1985.

3 *Ibid.*

4 Expression employée dans la nouvelle.

5 On retrouve le même principe dans *Rebecca* de Daphné du Maurier maintenu par Alfred Hitchcock dans son adaptation du roman.

6 «Henry James n'a qu'à franchir le pas le plus infime pour passer de l'autre côté de la frontière. Ses personnages, avec leur extrême finesse de perception, sont déjà à moitié sortis de leur enveloppe corporelle» Virginia Woolf.



● Des détails très cinématographiques

La fidélité de l'adaptation de Clayton, malgré ses petits ajouts et modifications, résulte en partie dans la compréhension et la subtile exploitation du processus cinématographique déjà à l'œuvre dans l'écriture de James. Celui-ci transparaît notamment à travers de nombreux détails visuels et sonores, repris et développés, qui permettent de rejouer (plutôt que d'illustrer) le potentiel fantasmagique du texte et de donner corps au « *pouvoir imaginaire en action* »⁷.

« (...)j'étais un écran et je devais me tenir devant eux »⁸

Cette description que fait d'elle-même la gouvernante ne saurait mieux renvoyer à toute l'ambivalence du personnage – à la fois cache et révélateur – en même temps qu'il ouvre un espace cinématographique. Francis Lacassin⁹ parle au sujet du fantastique jamesien de « *télégraphie psychique* ». Il semble que tout en faisant des choix proprement cinématographiques, la mise en scène reste fidèle à ce concept en donnant des résonances et prolongements visuels aux états de conscience et d'épouvante de Miss Giddens.

« (...)je fus frappée par la sensation que, depuis une minute, tous les bruits qu'elle [Flora] faisait spontanément avaient cessé »¹⁰

Tel est le détail sonore saisissant qui marque, la première apparition de Miss Jessel au bord de l'étang dans la nouvelle. Ce « *silence mortel* »¹¹ qui se reproduira et marque un sidérant arrêt du temps, est repris tel quel dans *Les Innocents*. Il témoigne parfaitement de l'agencement très cinématographique du fantastique dans l'écriture de James qui passe notamment par la perception sonore. La mise en scène de Clayton tire naturellement ce fil auditif en rajoutant divers effets sonores (par exemple le crissement de la craie sur l'ardoise de Flora, le cri des oiseaux, l'ajout de la ritournelle) qui déroutent l'attention et doublent l'image d'une menace invisible.

● Un piège tendu à l'imagination

Si la nouvelle de James regorge de détails perceptifs incroyablement nets, elle abrite aussi de nombreuses zones de flou dont elle tire également sa puissance évocatrice et hallucinatoire (tout se joue d'ailleurs dans cet équilibre entre le vague et le précis). Sous l'influence de Truman Capote, *Les Innocents* investit cet ancrage un peu flottant de l'action en tirant le fil d'un imaginaire poétique et cruel étroitement lié à l'enfance (l'ajout de la tortue Rupert) et à la frustration sexuelle. L'écrivain apporte à la relation entre la gouvernante et les enfants une ambiguïté et une subversion supplémentaires : il développe leurs dialogues, pénétrés d'un angélisme équivoque, et va un peu plus loin que James dans l'expression d'un désir refoulé et transgressif¹². Les deux baisers sur la bouche entre Miss Giddens et Miles sont absents du *Tour d'écrou*. Le film sous-entend également que les enfants auraient

assisté aux ébats de Quint et Miss Jessel.

« *En réalité, mon rôle se bornait à les regarder s'amuser immensément eux-mêmes, sans moi. C'était un spectacle qu'ils [Flora et Miles] semblaient préparer activement et dans lequel j'occupais l'emploi d'admirateur actif. J'entrais dans un monde de leur invention (...)* »¹³

Les jeux des enfants ne sont pas décrits avec autant de détails dans *Le Tour d'écrou* que dans *Les Innocents*, mais ils infusent le récit et offrent un cadre propice au trouble de l'imaginaire, à un espace d'illusions et de manipulations. La gouvernante décrit l'univers enfantin dans lequel elle baigne comme « *un piège – peut-être pas calculé mais profond – tendu à mon imagination* »¹⁴. C'est dans cet esprit que s'inscrivent deux scènes du film absentes du texte : la récitation du poème par Miles et la partie de cache-cache qui mêle deux scènes d'apparitions dissociées dans la nouvelle.

« *Malgré toute notre discussion du dimanche soir, j'étais quand même hantée, en particulier dans les heures qui suivirent – on peut imaginer si j'avais dormi – par l'ombre de quelque chose qu'elle [Mrs. Grose] ne m'avait pas dite* »¹⁵

Rares sont les scènes de nuit réellement développées dans la nouvelle, à l'exception de celle où les enfants dupent la gouvernante et organisent une sortie de Miles destinée, d'après le garçon, à l'effrayer. Étonnamment peu propice aux scènes d'apparitions fantomatiques, la nuit est investie dans l'adaptation de Clayton comme un terrain hallucinatoire : un espace et un temps d'abandon et d'agitation ouvert aux dérives de l'imagination, aux appels de l'inconscient, aux projections fantas(ma)tiques. Ce choix de transposition apparaît là encore comme une marque de fidélité à la nouvelle où le temps de l'horreur, de la peur, ne coïncide pas forcément avec le temps des manifestations spectrales mais s'inscrit dans un champ plus diffus, profond et pénétrant. ■

7 Henry James, préface au Tome XII de la New York Edition, édition bilingue GF Flammarion 1999. p. 21

8 Henry James, *Le Tour d'écrou*, Éd. Livre de poche, biblio, 1995, p. 53.

9 Francis Lacassin, préface « Henry James ou Sortie des fantômes », recueil de nouvelles *La Redevance du fantôme*, Éd. 10/18, 1984.

10 *Ibid.* p. 55.

11 *Ibid.* p. 74.

12 Cette dimension reste néanmoins présente dans la nouvelle à travers notamment la violence suspecte du vocabulaire employé par la gouvernante pour qualifier Quint, qu'elle juge aussi séduisant que répugnant et obscène.

13 *Ibid.* p.53.

14 *Ibid.* p.29.

15 *Ibid.* p.51.



Genre Fantas(ma)tique

● Empreintes gothiques

En écrivant *Le Tour d'écrou*, Henry James voulait se démarquer du roman gothique en vogue au 19^{ème} siècle en évitant notamment l'ancrage de la nouvelle dans un décor typique. Clayton exprime une volonté proche en souhaitant échapper à une certaine imagerie cinématographique, mais il ne tourne pas totalement le dos à cet univers gothique. Si l'immense demeure de Bly ne paraît pas aussi lugubre et inquiétante que la plupart des châteaux qui peuplent cette littérature (*Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe) et ce cinéma (*La Maison du diable* de Robert Wise), elle impose néanmoins une architecture labyrinthique, faites de sombres recoins et d'ornementations mystérieuses, comme cette immense tapisserie qui longe l'interminable escalier principal. Les statues tiennent une place importante dans ce théâtre mi-enchanteur, mi-cauchemardesque. Désireux de jouer avec cet arrière-plan, Clayton fait construire des statues qu'il veut « *semi-grotesques, mais aussi qu'on puisse (...) trouver tout à fait normales selon l'éclairage* ». Tel est le cas de la sculpture d'un homme enchaîné qui orne la fontaine de la serre. Celle-ci est mise en évidence, en arrière-plan, au moment où Miss Giddens interroge Mrs. Grose sur le pouvoir de perversion de Miles suite à l'annonce de son renvoi du collègue. De quoi tisser des liens entre les mots et le décor, donner à l'espace un prolongement mental et une forte puissance hallucinatoire : à travers cette figure, une vision de l'enfer jaillit qui suggère déjà une distorsion, voire une perversion de l'esprit de la gouvernante au moment même où elle soupçonne le Mal chez l'enfant. De plus, les statues donnent déjà corps à l'inanimé, c'est-à-dire à la mort qui rôde et semble même pouvoir réveiller la pierre, comme en témoigne l'apparition finale de Quint.

● Inversions et perversions du noir et blanc

Traversée par un imaginaire gothique, la demeure de Bly ne devient pas pour autant le cadre de manifestations spectaculairement macabres et d'un certain folklore fantastique. Les fantômes n'émergent pas d'un endroit caché dans la maison mais apparaissent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, dérogeant ainsi aux règles du genre et lui apportant une certaine modernité (déjà présente dans les récits fantastiques de James). Bien qu'associées à une suspension du temps, les apparitions se fondent

dans un mouvement quotidien, tel le surgissement furtif de l'ancienne gouvernante au fond du couloir. Y feront écho les rares interventions d'Anna, une employée de la maison également vêtue de noir, sorte de double réel du spectre, dont la présence contribue à brouiller les repères de la perception. Le travail sur le noir et blanc participe largement à ce renouvellement des codes du fantastique. La mise en scène joue en permanence sur une inversion des valeurs entre le blanc et le noir, le jour et la nuit, l'angélique et le démoniaque, inversion qui finit par jeter le doute sur la source du Mal. Ainsi assiste-t-on à des scènes d'apparitions spectrales en plein jour, comme celle de Miss Jessel qui s'impose comme une tache noire, figée, au milieu d'une lumière éclatante. Cette intrusion discrète est saisissante car inattendue dans son expression silencieuse et dans sa forme à la fois distincte et distancée, très éloignée de l'histoire de mains sortant de l'eau imaginée juste avant par Miles. Pourtant ce tableau ne nous est pas tout à fait étranger, il s'accompagne d'un sentiment de « déjà vu » :

« Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction. »

Louis Vax,
La Séduction de l'étrange

l'errance de Miss Giddens dans le vaste parc de Bly, à son arrivée, n'anticipe-t-elle pas ce surgissement spectral ? Cette confusion est encore plus prononcée dans les scènes de nuit. Lors de ses déambulations dans les longs couloirs de la demeure, la gouvernante vêtue d'une chemise de nuit d'un blanc immaculé (accentué par l'éclairage à la bougie) passerait presque pour un fantôme. Ne se confond-elle pas aussi avec la silhouette endeuillée de Miss Jessel dans la salle d'étude ? Le noir et blanc la charge ainsi d'une aura fantastique et spectrale, il lui confère de manière subliminale une place trouble et double : la véritable menace ne viendrait-elle pas d'elle ? Ne serait-elle pas l'unique force motrice du surnaturel ? Ce rapport d'inversion des valeurs instauré par le noir et blanc très contrasté de Freddie Francis – à la manière d'un passage du positif au négatif d'une image photographique – permet aussi à Clayton de jouer avec les codes du conte de fées. Très présente dans la nouvelle de James, la référence au conte passe dans le film par l'expression d'un charme féérique exprimé par les dialogues mais aussi largement pris en charge par la lumière éblouissante (presque aveuglante) qui illumine les scènes de jour du début et donne à Miss Giddens l'apparence d'une fée et aux enfants celle de petits anges. L'imaginaire du merveilleux s'infiltré ainsi pour mieux dévoiler plus tard son envers monstrueux. Déportée dans l'espace de la nuit, cette blancheur virgine révèle sa dimension spectrale et inquiétante. Derrière la bonne fée ne se cache-t-il pas une ogresse, peut-être même « *une sorcière lubrique* » ? Et ses chers anges ne joueraient-ils les petits diables ou fantômes pour mieux la posséder [cf. *Filiations*] ? L'innocence soulignée par la blancheur éclatante de leur visage ne serait-elle pas un masque ?



● Le réel et son double

Si le fantastique à l'œuvre dans *Les Innocents* a pour particularité de déplacer, bousculer certains codes, il ne les revoit pas entièrement et reste aussi fidèle à certaines règles, pour ne pas dire rituels propres à la préparation d'un terrain surnaturel. Ainsi, lorsque Miss Giddens découvre Bly pour la première fois, opère-t-elle une série de passages symboliques qui semble marquer ses premiers pas vers le fantastique. Arrivée devant le porche, elle décide de continuer à pied. Le fondu enchaîné réalisé au moment de ce premier franchissement produit une courte ellipse : nous reprenons la marche de la gouvernante propulsée dans un autre espace qui enchante en même temps qu'il désorienté. Une pointe d'inquiétude jaillit même dans les plans où la jeune femme est filmée à travers les arbres, comme si quelqu'un l'épiait. Autre seuil symbolique : les petits ponts qui traversent l'étang. «*Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*» lit-on dans *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau. La rencontre entre Miss Giddens et Flora se fait au bord de l'eau, à l'endroit même où auront lieu les apparitions de Miss Jessel. Miroirs, doubles, voiles blancs, obscurité et chuchotements insistants ne manquent pas à l'appel pour plonger les sens dans un monde d'illusions. Ils dessinent les contours subliminaux et déjà efficients d'un fantastique ouvert aux apparitions fantomatiques : «*La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni*» analyse Roger Caillois¹. Dès les premières minutes du film, Clayton pose les jalons d'un fantastique atmosphérique et suggestif qui repose sur une frontière trouble, une incertitude profonde entre la part de réalité et la part de surnaturel à l'œuvre dans la perception de phénomènes incompréhensibles. Un fantastique qui se démarque du fantastique-merveilleux (qui valide l'existence du surnaturel) et du fantastique-étrange (qui finit par trouver des explications rationnelles au surnaturel)² pour être maintenu dans son expression la plus fondamentale, la plus ténue (ou vissée) aussi, celle d'une hésitation insoluble quant à la nature des événements : «*Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (...). Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire*»³.

1 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1978.

2 Répertoire par des théoriciens comme Roger Caillois et Tzvetan Todorov.

3 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.

● La raison hantée

«*Avez-vous de l'imagination ?*». La réplique qui ouvre le flashback, prononcée par l'oncle de Miles et Flora, pose d'emblée les bases du principe d'incertitude niché au cœur du fantastique. L'hésitation entre réalité et surnaturel se traduit ici comme une hésitation entre l'imaginaire (tout serait sorti de la tête de miss Giddens) et le surnaturel (l'existence des fantômes). Qui des deux tire les ficelles de la mise en scène ? Sa convocation tempérée de l'univers gothique permet à Clayton de mettre en lumière la nature possiblement fantasmagorique des visions de miss Giddens. Un fantastique psychanalytique est ainsi à l'œuvre (qui dialogue parfaitement d'ailleurs avec les récits gothiques). Il désigne le champ de l'irrationnel (plutôt que du surnaturel) non pas dans un lieu précis, celui d'un château hanté (en témoigne la multiplication des lieux d'apparitions fantomatiques), mais à l'intérieur d'un personnage, d'une conscience hantée. Sont ainsi renvoyés en miroir la menace de possession des enfants par un couple de spectres «*possédés*», devine-t-on, par un drôle de démon (le diable, c'est le sexe), et le fantôme d'emprise de la gouvernante. Un fantôme à double sens, semble-t-il : celui d'être possédée par un lieu et surtout ses habitants (au départ enchanteurs) et celui de les posséder, c'est-à-dire d'avoir, comme Quint autrefois, les pleins pouvoirs sur eux. La nature sexuelle (et possiblement sociale) de ce désir refoulé transparait progressivement. Il n'est pas anodin que le premier pouvoir de séduction exercé sur la jeune femme (que l'on devine vierge) vienne de l'oncle des enfants. Miles, qui se conduit comme un homme auprès de Miss Giddens, semble prendre le relais de ce premier envoûtement, et ce dès son retour à Bly, jusqu'au baiser final effectué au pied d'une sculpture représentant un couple enlacé. De plus, la brise qui, la nuit, pénètre par la fenêtre ouverte de sa chambre, donne à l'agitation de la préceptrice une dimension érotique, comme si le refoulé revenait à elle au moment où elle est le moins sur ses gardes. Tout en tenant le cap de l'ambiguïté, *Les Innocents* pousse loin pour l'époque l'exploration des névroses sexuelles de son personnage et aboutit à une image d'étreinte, de baiser entre une femme et un enfant totalement transgressive et inédite qui valut au film un classement X lors de sa sortie, soit une interdiction aux moins de 18 ans. ■

Avant la séance

Naissance des fantômes

«Le cinéma, c'est un art de laisser revenir les fantômes.»

Jacques Derrida



Le fantastique colle à la peau ou plutôt à la toile du cinéma, art des fantômes par excellence qui réanime ce qui n'est plus et n'aura duré que le temps d'une prise, d'un tournage. Le dispositif même de la projection et le grand écran blanc qui lui sert de support appellent une apparition et donc un mouvement fantastique. Il pourra être pertinent, avant la projection des *Innocents*, de revenir avec les élèves sur la période historique – la fin du 19^{ème} siècle – qui mit en évidence ce lien étroit entre la capture des images fixes ou en mouvement et les fantômes. Revenir sur ce contexte permet aussi de saisir le cadre dans lequel *Le Tour d'écrou*, publié en 1898, fut écrit. Cette époque de grands bouleversements, qui voit naître le cinéma en même temps que la psychanalyse, témoigne – comme une réaction à la révolution industrielle en cours – d'une volonté de sonder les âmes et d'ouvrir le champ de la connaissance spirituelle en s'intéressant aux rêves, à l'hypnose. La mode est au spiritisme, qui séduit quelques grands écrivains tels que Victor Hugo et Conan Doyle et qui est loin d'être étranger à Henry James. Dans ce contexte, la photographie, inventée depuis peu (vers 1820), se présente plus que jamais comme l'art des morts: les photographies spirites, qui mettent en scène des apparitions de spectres, offrent une version fantastique des photographies post-mortem pratiquées à l'époque qui capturent l'image d'un mort souvent placé en position assise, comme s'il était vivant. Sous l'objectif photographique, la frontière semble mince et trouble entre les morts et les vivants, la réalité et les apparences. Se manifeste ainsi de manière frappante le pouvoir de l'image photographique d'appeler chez celui qui la regarde une illusion, un mouvement d'animation, de résurrection. Ce mouvement, le cinéma saura parfaitement relayer en offrant un support on ne peut plus propice à cette projection spontanée de l'esprit.

● Repérages

Extraits introductifs

Les enseignants pourront s'appuyer sur des extraits tirés d'autres films pour mettre en lumière la nature profondément fantomatique et magique de l'art cinématographique. Dans *Les Autres* d'Alejandro Amenábar (2001), le personnage interprété par Nicole Kidman tombe sur des photos post-mortem alors qu'elle commence à suspecter la présence de fantômes dans la demeure où elle vit avec ses enfants. Il n'en faut pas plus alors pour que l'imaginaire s'emballer et s'ouvre aux manifestations fantastiques. Dans *L'Étrange Affaire Angelica* de Manoel de Oliveira (2010), un photographe est appelé par une famille pour photographier une jeune fille morte, avant son enterrement. Au moment où il la cadre l'œil rivé à son appareil, celle-ci le regarde et lui sourit. Est ainsi mis en évidence, de la manière la plus simple possible, le pouvoir de résurrection du cinéma. Ces extraits permettront d'attirer l'attention des élèves sur le rôle du regard dans l'évocation et l'animation d'un phénomène surnaturel. Ils seront ainsi invités à repérer la place accordée aux points de vue des personnages (surtout celui de la gouvernante) dans *Les Innocents* pour mieux saisir leur impact dans les scènes d'apparitions. Pour préparer ce repérage, les enseignants pourront

également s'appuyer sur un extrait du *Tour d'écrou* (et éventuellement d'autres récits fantastiques) en s'intéressant à la façon dont est retranscrit le point de vue de la narratrice. Est-il traduit de la même manière dans le film ?

Fantômes et spectres

Un retour pourra également être fait, avant la projection, sur l'étymologie des mots «fantômes» et «spectres». Le premier, dérivé du grec, a la même racine latine – *phantasma* – que le mot fantasma. Les élèves pourront s'interroger sur le lien entre ces deux mots et seront invités à se demander au cours de la projection si ce lien entre fantômes et fantasmes est bien existant dans le film de Jack Clayton et de quelle manière il se manifeste. Ils seront ainsi amenés à identifier les surfaces de projection (fenêtres, eau) et les sons qui conditionnent l'imaginaire des personnages et du spectateur et ouvrent à l'intérieur du film un cadre fantasmatique.

Le mot spectre quant à lui ne renvoie pas seulement à l'apparition fantomatique, c'est aussi un terme d'optique qui désigne une image formant une suite continue de couleurs (celles de l'arc-en-ciel) produite par la décomposition soit de la lumière émise par le soleil, soit de la lumière blanche. Avec cette autre définition s'insinue l'idée d'une démultiplication qui renvoie à la figure du double. À partir de là, les élèves pourront se demander dans quelle mesure il est question de démultiplication, de dédoublement dans le film. La figure du spectre étant aussi associée à la pâleur, à la blancheur, elle invite à s'intéresser au rôle de la lumière dans le film et au traitement du noir et blanc. Pourquoi ce choix de la part de Clayton alors que le cinéma en couleurs domine depuis longtemps les écrans ? Dans quelle mesure contribue-t-il à créer un monde fantastique ? Les spectres ou fantômes sont-ils représentés d'une manière originale dans le film ?

● Contexte cinématographique

Pour mieux aider les élèves à identifier lors de la projection la singularité des *Innocents*, on pourra leur présenter des extraits d'autres films fantastiques antérieurs ou contemporains du film de Clayton. Le passage d'un extrait d'un film de la Hammer, société de production spécialisée dans le cinéma d'épouvante d'inspiration gothique, met en évidence une inscription plus spectaculaire et folklorique dans le genre. Pourront être passés aussi des extraits de *Frankenstein* et de *L'Homme invisible* de James Whale qui montrent que dans le cinéma des années 30 le fantastique relève de l'extraordinaire et ne pénètre pas le champ du quotidien et de l'intime, contrairement aux *Innocents*. ■

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE : LA PRIÈRE 00:00:00 — 00:03:15

Sur un écran noir monte une petite chanson enfantine et mélancolique. Suivent des chants d'oiseaux et des pleurs étouffés. Les mains d'une femme se joignent en prière tandis que s'affiche le générique à droite de l'écran. Les mains s'ouvrent, tendues vers le ciel, puis se serrent intensément. Apparaît le visage de Miss Giddens, dont la voix off exprime les tourments.

2 LA PROPOSITION 00:03:16 — 00:07:09

Retour en arrière dans l'histoire de Miss Giddens : un célibataire fortuné convainc une jeune femme de devenir la gouvernante de ses neveux orphelins, Miles et Flora. Parce qu'il mène une vie mondaine peu compatible avec l'éducation des enfants, il confie les pleins pouvoirs à sa future employée, pourtant inexpérimentée, en échange d'une paix totale. D'abord hésitante, Miss Giddens accepte sa proposition après avoir appris que la gouvernante qu'elle remplace, Miss Jessel, est morte.

3 ARRIVÉE À BLY 00:07:10 — 00:18:18

Arrivée en voiture à l'entrée de Bly, la propriété où vivent les enfants, Miss Giddens décide de continuer à pied en longeant l'étang du domaine. Elle y rencontre la petite Flora qui l'accompagne jusqu'à la maison où, déjà conquise, elle fait la connaissance de Mrs. Grose, l'intendante. Dans son bain, Flora annonce l'arrivée de Miles, pourtant en pension dans un collège. Le soir, après avoir conduit Miss Giddens dans leur chambre, l'enfant prie et s'interroge sur le sort de son âme si elle n'allait pas au Ciel. Un cri retentit qui fait frémir la gouvernante. La fillette lui conseille de faire comme si de rien n'était. Dans la nuit, Flora se lève et observe Miss Giddens qui s'agite dans son lit. Puis elle regarde par la fenêtre ouverte en fredonnant et sourit.

5 LE RETOUR DE MILES 00:18:19 — 00:26:50

Miss Giddens apprend le renvoi de Miles de son collège. Elle questionne Mrs. Grose sur le garçon et s'interroge sur son pouvoir de perversion auprès de ses camarades. Dans la voiture qui les ramène de la gare, l'enfant charme la gouvernante

et évite ainsi toute question gênante. Le soir, invitée par Miles à entrer dans sa chambre, la jeune femme témoigne toute sa dévotion à l'enfant qui se sent abandonné. Un coup de vent éteint subitement les bougies.

8 PREMIÈRE APPARITION 00:26:51 — 00:30:32

Alors qu'elle coupe des roses dans le jardin, Miss Giddens aperçoit un inconnu debout au sommet d'une tour de Bly. Une fois en haut, elle découvre Miles jouant seul avec des colombes. Peu après, Mrs. Grose lui confirme qu'il n'y a pas d'autres personnes dans la maison que celles qu'elle connaît déjà. Flora vient la chercher pour qu'elle voie Miles sur son poney. La vitesse du galop l'étourdit.

9 CACHE-CACHE 00:30:33 — 00:39:13

Lors d'une partie de cache-cache avec les enfants, Miss Giddens voit passer dans un couloir une femme vêtue de noir : le fantôme de Miss Jessel ? Elle entre dans le grenier où son attention se porte sur une boîte à musique qui joue l'air fredonné par Flora et contient le portrait d'un homme. Une fois venu son tour de se cacher, Miss Giddens se glisse derrière un rideau du salon. Elle voit alors apparaître par la fenêtre l'homme qui figure sur la photo. Elle apprend qu'il s'agit de Peter Quint, l'ancien maître des lieux retrouvé mort il y a près d'un an.

10 L'APPEL DES FANTÔMES 00:39:14 — 00:50:21

Miss Giddens connaît une nouvelle nuit agitée. Le lendemain, Miles, déguisé en roi, récite un poème dans lequel il appelle à lui un mort qu'il vénère. Convaincue qu'il est sous l'emprise de Quint, Miss Giddens interroge Mrs. Grose sur cet homme. Elle apprend qu'il avait les pleins pouvoirs dans la demeure et était l'amant de Miss Jessel. Peu après, la gouvernante voit, en présence de Flora, Miss Jessel de l'autre côté de l'étang. L'enfant semble ne rien voir.

11 LE DIABLE AU CORPS 00:50:21 — 00:58:04

Mrs. Grose raconte à Miss Giddens la relation passionnée et violente qui unissait Jessel et Quint et leur complicité avec les enfants. Convaincue que le frère et la sœur sont manipulés par le couple, la gouvernante décide d'en parler au curé du village. Cette nuit-là, elle rêve de secrets partagés dans son dos entre les enfants et les fantômes.

12 LA LARME DE MISS JESSEL 00:58:05 — 01:04:23

Avant la messe, Miss Giddens fait part à l'intendante de son projet de se rendre à Londres pour parler à l'oncle des enfants. Elle découvre que Flora a déposé des fleurs sur la tombe de Miss Jessel, près de l'église. De retour à Bly, elle se trouve en présence du fantôme de l'ancienne gouvernante dans la salle d'étude. Celle-ci laisse tomber une larme sur son pupitre. Miss Giddens change ses plans et décide de rester auprès des enfants.

13 MANIPULATION 01:04:24 — 01:12:49

La nuit suivante, Miss Giddens découvre Flora penchée à la fenêtre : elle observe son frère, dehors, les yeux rivés vers le haut de la tour. De retour dans sa chambre, le garçon lui explique que cette sortie était une mise en scène pour attirer son attention. La gouvernante découvre sous son oreiller une colombe morte, le cou brisé, et se laisse surprendre par l'enfant qui l'embrasse sur la bouche.

14 CRIS ET OBSCÉNITÉS 01:12:50 — 01:22:24

Par un après-midi pluvieux, Flora échappe à l'attention de Miss Giddens qui la retrouve dans le kiosque près de l'étang, dansant au son de la boîte à musique sous le regard de Miss Jessel. Elle tente de lui faire avouer la présence du fantôme, ce qui provoque les hurlements de l'enfant. Le soir, la fillette ne s'est toujours pas calmée. Choquée par les propos obscènes tenus par l'enfant, Mrs. Grose ne comprend plus les choix de Miss Giddens. Elle se plie néanmoins à sa décision de faire évacuer la maison pour rester seule avec Miles et tenter de le sauver.

15 PRESSION ET DÉPOSSESSION 01:22:24 — 01:35:52

Flora quitte Bly avec Mrs. Grose. Miss Giddens passe la journée à attendre Miles. Lorsque l'enfant la rejoint, elle cherche à lui faire avouer le lien secret qui l'unit à Quint. Elle insiste, l'enfant résiste. Miles finit par céder sous la pression de la gouvernante : il prononce le nom de son défunt maître après son apparition furtive au milieu des statues puis meurt brutalement. Miss Giddens embrasse l'enfant mort sur la bouche puis joint ses mains en prière.

Récit

Tours de vis



● Un canevas virtuel

Les Innocents ne saurait déroger à ce principe de base du fantastique qui veut que le récit principal se double d'un autre récit secret, fantôme, d'une autre temporalité appelés à remonter à la surface. Se met en place un jeu entre le montré et le caché, le vu et le su, le présent et le passé, qui nourrit fortement le désir de recomposer – quitte à la fantasmer – une autre histoire. Ce qui réveille ce désir (de narration, de compréhension), c'est tout autant ce qui apparaît à la gouvernante que ce qui lui échappe. D'ailleurs ne s'agit-il pas de la même chose? Les spectres ne sont-ils pas l'incarnation d'un amour qui lui échappe, d'un désir de possession? Dans tous les cas, un monde invisible est appelé, il y a des manques narratifs mais aussi affectifs à combler, dont on prend aussi la mesure architecturale: cette grande demeure qu'est Bly représente un vaste espace, partiellement vide, auquel la gouvernante (fille de pasteur élevée dans une petite maison) a jusqu'ici été peu habituée, et que la présence des enfants l'invite à habiter, investir par l'imaginaire. Un cadre parfait pour se raconter des histoires. À cela s'ajoute le comportement insaisissable de Miles et Flora – séducteurs, joueurs, manipulateurs – qui contribue à créer un monde d'apparences, de secrets, qui ne demande qu'à être dévoilé. Les chérubins ne sont-ils pas les premiers, par leurs jeux virevoltants, leurs histoires macabres, à

● Comblent les vides

Le Corrupteur de Michael Winner (1971) avec Marlon Brando constitue une sorte de préquelle de la nouvelle d'Henry James et par conséquent du film de Clayton. Il revient sur la période qui a précédé l'arrivée de Miss Giddens, c'est-à-dire la vie des enfants avec Peter Quint et Miss Jessel avant qu'ils ne deviennent des fantômes. Le réalisateur s'intéresse à la nature sado-masochiste de la relation entre les deux employés de Bly et à la manière dont elle pervertit les enfants. En remontant ainsi à la source du mal, il donne une interprétation de l'histoire et du comportement à venir des enfants qui renforce l'hypothèse de la manipulation et de la possession. Plus intéressante qu'il n'y paraît, la démarche de Winner peut néanmoins étonner, car elle tourne le dos à l'ambiguïté qui fait la force et la richesse de *Tour d'écrou* et des *Innocents*. L'évocation du *Corrupteur* permettra d'amorcer une discussion sur l'intérêt de vouloir combler les vides du récit plutôt que de maintenir le spectateur dans l'incertitude. Pourquoi Clayton choisit-il de ne pas insérer des flashbacks montrant la vie des enfants avec Quint et Miss Jessel? En revenant sur les zones d'ombre du récit et les éléments de mise en scène qui perturbent notre lecture des faits, les élèves pourront s'interroger sur la place laissée au spectateur et mesurer l'importance du rôle donné à son imaginaire dans ce dispositif d'épouvante.

serrer autour de la gouvernante le premier tour de vis d'un récit fantastique qui ne demande qu'à éclore? Pris entre la fascination du voir (mêlant effroi et séduction) et le désir de savoir (transformé en désir de possession), le récit se construit progressivement autour d'un mélange d'absence et d'attirance, et suit le fil du canevas virtuel tissé autour de la gouvernante. Son enjeu ne repose pas uniquement sur la résurgence du passé, le retour des spectres, mais touche à la nature même de ces « horreurs ». Miss Giddens se raconte-t-elle des histoires – un autre récit dans le récit, halluciné – ou celles-ci sont-elles bel et bien réelles?



● Forces de persuasion, temps d'incubation

Tout fait ou doit faire récit pour la gouvernante qui veille à ce qu'aucun secret ne lui échappe. Les mots ont ici autant d'importance que les visions (réelles ou subjectives) qui traversent le film. Ils exercent un charme (ou un sort), un véritable pouvoir d'action, de persuasion et de perversion. Ils infléchissent, « pressent » le récit, là aussi à la manière d'un tour d'écrou, et ce dès l'entretien entre Miss Giddens et l'oncle des enfants: l'homme sait trouver les mots pour convaincre la jeune femme et semble déjà éveiller son imaginaire (et son excitation?) en lui apprenant la mort de celle qui l'a précédée. Auprès de la vieille intendante de Bly, la gouvernante s'acharnera à obtenir le récit sulfureux et épouvantable de l'histoire d'amour, de violence, de possession qui prit place à Bly avant son arrivée. Pour se conforter dans son intime conviction, voire sa croyance en une menace surnaturelle, elle ira jusqu'à forcer l'adhésion d'une Mrs. Grose conciliante mais pas toujours sûre de comprendre et de suivre sa collègue dans ses conclusions: pour elle, l'apparition de Miss Jessel au milieu de l'étang correspond à la résurgence d'un mauvais souvenir. Le récit fantôme qui hante le film émerge au fil de ces nombreux dialogues. Il progresse aussi via des temps d'incubation durant les scènes de nuit qui donnent une première vie, trouble, fantastique, aux soupçons de la gouvernante. Des circulations s'établissent alors entre les mots et les images, dans un jeu de frustration et d'excitation imaginaire (et, devine-t-on, sexuelle), qui enclenche une véritable infiltration du passé dans le présent. Ce mouvement se resserre, fait pression progressivement sur le récit qui s'emballent autour d'un fantasme de possession, devenant de plus en plus perméable aux débordements fantastiques. La scène finale synthétise parfaitement cet effet de boucle et d'enserrement lorsque la gouvernante exerce sur Miles les pleins pouvoirs qui lui ont été confiés et fait pression sur le garçon pour qu'il dise le nom de son maître. Saisies dans un mouvement de tourbillon vertigineux, les statues tournent et semblent s'animer autour des personnages jusqu'à ce que se manifeste furtivement parmi elles la présence horripilante de Quint.



● La boucle obsessionnelle

Un processus infernal de répétition est à l'œuvre dans la narration qui donne corps à une véritable obsession de possession : comme Quint autrefois, Miss Giddens se voit confier les pleins pouvoirs de la demeure et témoigne à sa manière d'un même désir d'emprise totale mais aussi de séduction sur les enfants. En voulant protéger Miles et Flora des spectres de ses prédécesseurs, ne cherche-t-elle pas elle-même à contrôler pleinement ces âmes innocentes, les empêchant d'avoir le moindre secret ? Qui possède qui ? Qui tire les ficelles de la narration ? Où s'arrête le désir de protection ou commence la manipulation ? Un jeu de miroir, de substitution et de rivalité indirecte s'instaure entre la gouvernante et les anciens employés. Il révèle sans doute leur attachement à une même place, celle des parents morts : tout ce drame ne s'origine-t-il pas dans la place laissée vacante par les parents des enfants ? N'est-ce pas dès l'évocation de cette situation que les yeux de Miss Giddens se mettent à briller dans le bureau de l'oncle ? Bly devient ainsi le théâtre d'un drôle de manège : les fantômes ne cessent d'apparaître exactement là où Miss Giddens est déjà passée ou passera, derrière le pupitre de la salle d'étude, au bord de l'étang, dans un couloir obscur, derrière une vitre. Miles tombera à l'endroit même où Quint fit une chute fatale. De quoi fondre les deux récits, passé et présent, dans une temporalité trouble et circulaire, un court-circuit temporel fatal, auquel renvoie la structure globale du film. En effet, la même scène de prière encadre le long récit en flashback déroulé par Clayton. Les ténèbres dans lesquelles elle nous plonge immédiatement éveillent le désir d'être éclairé par le récit à venir, en même temps qu'elles redoublent immédiatement son mystère et le bouclent déjà dans un abîme de désespoir et d'incertitude. ■

● Ritournelle et répétitions

La musique joue un rôle important dans *Les Innocents*, à commencer par la petite ritournelle mélancolique qui ne cesse de revenir sous diverses formes : une chanson chantée par un enfant, un air sorti d'une boîte à musique, une mélodie pianotée (par Miles) ou fredonnée (par Flora). L'idée de cette ritournelle vient probablement de l'opéra de Benjamin Britten, adapté du *Tour d'écrou* (dont il conserve le titre), qui popularisa la nouvelle de James et incluait déjà une berceuse inquiétante. Les élèves pourront s'interroger sur la fonction de cette musique dans le film en revenant sur les différentes scènes où elle intervient. Que met en évidence cette répétition ? Comment prépare-t-elle le glissement vers le fantastique ? Le compositeur de cette berceuse ensorcelante (inspirée d'une vieille chanson folk et dont le scénariste Paul Dehn signe les paroles) est Georges Auric, auteur entre autres de la musique du film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau. Ce choix, certainement pas anodin, marque aussi l'influence du merveilleux dans le film et permet de jouer avec l'idée d'une innocence pervertie. Le travail de repérage et d'analyse autour de la musique peut être l'occasion de revenir plus largement sur les effets de répétitions qui marquent la mise en scène et de réfléchir à la manière dont ils perturbent notre perception du temps, de l'espace, des personnages et favorisent l'émergence du fantastique. Une ouverture pourra également être faite sur l'utilisation de la musique dans le cinéma d'horreur et d'épouvante, et notamment l'emploi de petites mélodies qui traversent le genre et nous renvoient à des peurs enfantines : par exemple, la musique de *Rosemary's Baby* de Polanski, les comptines chantées dans *Les Griffes de la nuit* de Wes Craven et *Les Oiseaux* d'Hitchcock, l'inquiétante berceuse d'Ennio Morricone dans *L'Oiseau au plumage de cristal* de Dario Argento.



Mise en scène

Miroirs de la peur

● Vertiges de la toile

L'araignée et le papillon

Une image synthétise à elle seule cet art, propre à la mise en scène de Clayton, de composer un plan comme on tisse une toile d'araignée. Miss Giddens vient d'apprendre le renvoi de Miles de son collègue et son arrivée imminente à Bly. Alors qu'elle s'apprête à quitter la terrasse, elle demande à Flora de lui confirmer qu'elle avait bien annoncé le retour de son frère alors que rien ne le laissait présager. L'enfant ne répond pas mais laisse tomber une dernière réplique empreinte d'une cruauté raffinée: «*Voyez comme cette jolie araignée mange ce papillon*». La fillette est filmée en gros plan, le visage penché sur les insectes. Sur son minois angélique se dessine un petit sourire sadique de délectation. Mais de quoi se délecte-t-elle au juste? De ce spectacle cruel et fascinant de la nature ou de sa longueur d'avance sur les événements? Aurait-elle tout manigancé avec son frère? La composition du plan invite à valider cette hypothèse. En effet, Flora occupe une place imposante et menaçante dans le cadre qui lui fait jouer auprès de Miss Giddens (positionnée derrière le papillon) un rôle proche de celui de l'araignée. La différence d'échelle entre les deux personnages est tellement prononcée qu'elle produit un montage pervers à l'intérieur du cadre, attribuant à la gouvernante la place réduite de la proie et à Flora celle imposante du prédateur (le jeu de substitution est renforcé par le fait que l'araignée est invisible à l'image). Ainsi distordu, l'espace devient celui d'une autre dévoration potentielle, un espace de projection et de manipulation, voire de vampirisation (quand on sait le sort que les araignées réservent à leurs proies), dans lequel on croit deviner les intentions machiavéliques de Flora. La touche finale apportée à ce tableau faussement angélique sont les fenêtres qui figurent derrière Miss Giddens dont les carreaux semblent former une toile d'araignée. D'autres compositions similaires apparaissent dans le film qui donnent le sentiment que les personnages sont réduits à l'état de miniatures. Ainsi, Flora filmée de loin en train de danser sous le kiosque au bord de l'étang évoque-t-elle la danseuse de la boîte à musique. C'est elle qui prend alors la place de la proie, de la poupée manipulable et possiblement manipulée. D'ailleurs, lorsque la fillette quittera Bly, il ne restera plus à la gouvernante que sa poupée pour se consoler. Perdue dans la profondeur de champ, Miss Jessel elle-même s'inscrit dans cette logique de miniaturisation, comme si la créature, soupçonnée de manipulation, ne dépassait pas la taille d'une figurine manipulable.

L'art d'embobiner

Une toile se tisse sans cesse autour des personnages et pas seulement sous l'impulsion des enfants et de leurs jeux plus ou moins cruels. Ainsi, dès l'entretien avec l'oncle (autre prédateur expert dans l'art de la séduction), les fils d'un piège semblent se tendre autour de la gouvernante. La mise en scène ne cesse d'alterner entre les mouvements d'encerclement de l'homme, mobile et debout, et le visage de Miss Giddens immobile sur sa chaise. Les mots du célibataire se déploient dans tout l'espace, accompagnés régulièrement par des mouvements de caméra qui soulignent leur pouvoir d'action. Son magnétisme transparait aussi à travers l'intérêt porté à la moindre expression de la future employée. Le montage et les mouvements de caméra nous ramènent sans cesse à son visage qui, tout en restant dans la retenue, atteste en permanence du grand effet produit par cette parole. Un plan est particulièrement emblématique de la manière dont certains mots semblent exercer une emprise directe sur la jeune femme. Lorsque l'oncle évoque l'ancienne gouvernante de Bly, il est alors positionné derrière Miss Giddens. Leur dialogue se poursuit donc sans qu'ils se regardent. L'angle choisi permet de montrer la réaction simultanée de la préceptrice à ses propos et plus précisément à la nouvelle de la mort de Miss Jessel. Il révèle aussi la supériorité de l'homme qui se tient derrière et commence le début d'une histoire (qu'elle poursuivra). De ce dispositif naît une sorte d'intimité avec l'auditrice, comme si nous pénétrions ses pensées. En effet, son positionnement face caméra donne au hors-champ devant elle, où se perd son regard, une réalité imaginaire. Clayton jouera sans cesse sur ce paradoxe d'un cadre qui enferme deux personnages dans un rapport de captation, selon une configuration peu naturelle (deux personnages se parlent sans se regarder), pour mieux ouvrir un espace virtuel de projection. On retrouve un dispositif identique dans les scènes de dialogues entre Miss Giddens et Mrs. Grose, sauf que les rôles bougent. Ainsi, lorsque la gouvernante apprend la nature perverse et brutale des relations entre Peter Quint et Miss Jessel, elle n'apparaît plus uniquement figée dans une posture d'auditrice captivée, elle se met en mouvement,





tourne autour de son interlocutrice. Leurs places ne cessent de s'intervertir comme si l'imaginaire de la gouvernante entraînait en action pour prendre le relais de la fiction et tisser une toile fantastique. Ne cherche-t-elle pas elle aussi à embobiner Mrs. Grose dont elle veut forcer l'adhésion, la croyance à ses visions et interprétations? Autres grands «embobineurs», les enfants dessinent autour de leur gouvernante une autre toile faite de mouvements virevoltants et souvent circulaires (voir la course en poney de Miley) mais aussi une toile sonore faite de chuchotements, de rires qui traversent les cloisons tels des fantômes.

Verticalités

L'utilisation régulière de contre-plongées, plus ou moins prononcées, permet à Clayton de dessiner à l'intérieur du cadre une relation forte et vertigineuse entre les personnages et le décor. Dans cette configuration, le motif de la toile apparaît encore une fois récurrent. Ainsi, l'éblouissement de Miss Giddens, une fois entrée dans la demeure de Bly, est marqué par un plan en contre-plongée qui fait figurer juste au-dessus de sa tête une fenêtre en œil-de-bœuf. Ce détail revient de manière récurrente et se redéploie sur une échelle plus grande dans l'espace de la serre (où Miss Giddens est aussi filmée en contre-plongée). Ces fenêtres surplombantes semblent faire planer une menace invisible et donnent un rôle actif à l'architecture: celui d'un vaste piège mais aussi d'un œil qui regarde la préceptrice. Il en est de même pour l'immense tapisserie qui longe le grand escalier de Bly et sert d'écran de fond aux montées et descentes vertigineuses de la gouvernante. Les plans du ciel et des arbres balayés par les mouvements de caméra (lors de la démonstration de poney ou en introduction de certaines scènes) nourrissent eux aussi cette impression d'emprise et d'encerclement, comme s'ils s'inscrivaient dans le prolongement de cette menace architecturale et appelaient le fantastique à se propager au grand air, à la lumière du jour. L'image la plus frappante de cette association entre le motif de la toile et le sentiment de vertige qui traverse le film, est celle des escaliers que s'apprête à monter Miss Giddens après avoir vu le fantôme de Quint en haut d'une tour de Bly. Filmés en contre-plongée, selon un axe totalement vertical, ils forment une spirale sur laquelle s'arrête le regard de la gouvernante avant son ascension. La profondeur de champ se trouve comme écrasée pour laisser place à une figure de spirale hypnotique qui semble appeler le personnage. L'image de peur et de désir mêlés qui se forme alors évoque immanquablement les célèbres escaliers du clocher de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958) que Scottie (James Stewart), en proie au vertige, ne parvient pas à monter; en haut de la tour, c'est un autre double ou fantôme (celui d'une femme) qui attend ce personnage masculin, une autre vision qui a aussi à voir avec la nature

trouble de son désir. Dans les scènes d'apparition de Miss Jessel, le vertige n'est plus provoqué par la verticalité mais par l'horizontalité qui désigne l'appel d'une autre profondeur (celle des eaux où la femme s'est suicidée). Sans doute peut-on voir dans cette variation un lien avec le sexe des fantômes. À la verticalité que l'on pourrait qualifier de phallique qui caractérise les rencontres avec Quint se substitue un rapport de face-à-face autrement vertigineux, assimilable à un jeu de miroir.

Fondus enchaînés

Une autre toile contribue à faire des *Innocents* un vaste tissage fantasmagique et fantomatique, celle formée par les fondus enchaînés qui relient systématiquement les séquences entre elles. On mesure la nature trouble, intime et fatale de ces enchaînements dès la première utilisation qui en est faite au tout début du film, lors du glissement dans le flashback. Le passage de la voix off de la gouvernante à celle de l'oncle indique clairement l'entrée dans une perception temporelle propre au personnage féminin. Les deux voix se succèdent au moyen d'un fondu enchaîné visuel et sonore qui perpétue et accentue un court instant, sur les premiers mots de l'homme, l'effet de réverbération utilisé juste avant. Le caractère subjectif donné à ce retour en arrière se double d'un effet de rapprochement: d'abord lointain, la voix de l'homme se précise en même temps que l'image passe du flou à la netteté, que le souvenir gagne le présent de la narration. Notons que l'image en question n'est pas celle de l'oncle en train de parler mais le visage de Miss Giddens, ce qui accentue l'effet d'intériorisation, effet également renforcé par la question qui lui est posée: «Avez-vous de l'imagination?». Le procédé du fondu enchaîné aurait pu être utilisé uniquement comme amorce du récit passé, mais son emploi permanent ouvre à l'intérieur de la narration un processus de liaisons intimes, comme une invitation pour le spectateur à se souvenir de cette voie (ou voix) intérieure ouverte dès le début. Il devient ainsi le marqueur d'un agencement personnel et inéluctable des faits, révèle le mouvement d'une conscience trop ou mal éclairée et tend ainsi à l'intérieur du film une toile invisible, une troisième image spectrale produite par la juxtaposition du dernier plan et du premier plan d'une séquence. Les surimpressions créées par les fondus enchaînés produisent des images subliminales, des rapprochements virtuels qui paraissent donner vie au désir inconscient de Miss Giddens et concrétiser ses hantises. Superposée à l'image de la gouvernante s'agitant dans son lit, le portrait de Quint s'impose à la fois comme une menace et un objet de fantasme, une image double de possession. Parce que son montage repose intégralement sur ce principe de fondu enchaîné, la scène de cauchemar renforce la nature fantasmagique et fantomatique attribuée à ce procédé.

● Points de vue fantômes

La question du point de vue est centrale dans la mise en scène: tout l'enjeu des *Innocents* (comme du *Tour d'érou*) réside dans l'impossibilité à déterminer la nature des phénomènes fantastiques. Le doute jeté sur la réalité des apparitions fantomatiques vient d'abord du fait que Miss Giddens en est l'unique témoin. Chaque mise en présence des spectres est filtrée par son point de vue. Si chacun de ces moments atteste de l'évidence d'une vision, partagée avec le spectateur, il rend aussi ambivalent le processus de perception qui conduit à un tel spectacle.



Visions et aveuglements

Ainsi, la première apparition de Quint en contre-plongée résulte d'un jeu de lumière qui éblouit Miss Giddens dont on épouse le point de vue. La silhouette de l'homme, à contre-jour, émerge d'un étrange nuage de brume qui réfléchit le soleil plus qu'il ne le voile. Cette première vision serait-elle le fruit d'un aveuglement? Cette articulation entre vision et aveuglement revient sous une autre forme au moment où la gouvernante identifie pour la première fois Miss Jessel au bord de l'étang. Bien que le fantôme soit éloigné de l'observatrice, il apparaît

● Hors-champ et interprétations

Le hors-champ (ce qui est dans le prolongement du champ mais que l'on voit pas à l'image) joue un rôle important dans l'élaboration du mystère et de l'ambiguïté du film. Les enseignants pourront revenir avec leurs élèves sur les moments où la mise en scène s'arrête sur le regard de Flora sans nous montrer ce qu'elle voit. Un hors-champ impénétrable, lié au monde de l'enfance, est posé dès le début du film, lors de la première nuit passée à Bly. Flora observe le sommeil agité de sa nouvelle gouvernante puis se penche à la fenêtre. Un premier plan subjectif nous permet de suivre son regard dirigé vers les statues de la terrasse. Mais lorsque la fillette oriente ses yeux dans une autre direction et sourit, aucun raccord de regard ne suit. Le spectateur se heurte au mystère du hors-champ et de l'enfant. Mais ce mystère n'est-il pas déjà un fantôme? Qu'est-ce qui peut nous laisser penser que cette première vision nocturne n'est rien d'autre que le premier cauchemar de la gouvernante? Lors de la première manifestation de Miss Jessel au bord du lac, la mise en scène insiste encore sur le regard dans le vide de la fillette. Que voit-elle? Est-elle absorbée par ses rêveries, ses pensées ou feint-elle de voir le fantôme? Ce regard ouvre à sa manière un espace de projection, mais contrairement aux visions de Miss Giddens, celui-ci est résolument relégué au hors-champ. C'est ce champ secret que semble vouloir posséder, voire violer la nouvelle responsable des enfants. Les visions spectrales dont elle est le témoin et qu'elle veut faire avouer aux enfants ne seraient-elles par des images construites pour s'introduire dans leur imaginaire et s'emparer de ce qui lui échappe?

très distinctement dans la profondeur de champ. Le point de vue de Miss Giddens sur lui est retranscrit à deux reprises mais varie légèrement. La première fois, seule Miss Jessel est présente à l'image. La deuxième fois, le cadre s'élargit pour inclure Flora. Bien que figurant en position de spectatrice privilégiée face au fantôme, la fillette déclare ne pas comprendre de quoi parle sa gouvernante lorsqu'elle lui demande si elle aussi voit quelque chose. La lecture du plan s'ouvre alors à deux interprétations possibles: soit Flora voit mais prétend ne pas voir, soit elle ne voit réellement rien, auquel cas cette apparition n'est qu'une pure projection de Miss Giddens. Dans tous les cas quelque chose de l'enfant échappe à la préceptrice qu'elle veut contrôler comme le confirme la deuxième apparition de Miss Jessel au bord de l'étang. Cette fois-ci la gouvernante figure dans le cadre, aux côtés de l'enfant, pour forcer son regard: le point de vue alors adopté n'est plus vraiment le sien, possible-ment celui de Mrs. Grose, mais celle-ci dira n'avoir assisté qu'au réveil d'un mauvais souvenir. Se donne à voir une image trouble du fantôme – une image fantôme – car assimilée à un écran, un rideau de pluie, donc à un espace de projection où le doute persiste: s'agit-il d'un point de rencontre possible entre deux imaginaires, celui caché d'une enfant sous emprise et d'une adulte extralucide, ou d'un point de rupture entre les fantasmes d'une femme et la réalité?



Confusions et indéterminations

Malgré la prédominance du point de vue subjectif dans les scènes d'apparitions fantomatiques, certaines visions ne répondent pas tout à fait à cette logique perceptive. Lorsque Miss Giddens rejoint le fantôme de Miss Jessel dans la salle d'étude, un plan en plongée nous montre la larme laissée par l'ancienne gouvernante sur le pupitre. De quel personnage ce plan donne-t-il le point de vue? De Miss Jessel, comme le remarque Jean-Louis Leutrat¹? De Miss Giddens dont seule la main entre dans le champ pour essuyer la larme? Il semblerait que leurs points de vue se confondent en une seule et même image. Cette confusion se confirme quand la préceptrice s'assied juste après à la place occupée par le fantôme ou quand, plus tard, elle pleure dans la salle d'étude comme Miss Jessel. Lorsqu'à la toute fin surgit au milieu des statues le spectre de Quint, le point de vue bascule brièvement mais franchement: au point de vue de Miss Giddens se substitue celui (en plongée) du fantôme dont la main tendue au-dessus des personnages miniatures marque l'expression d'une emprise que la mort subite de Miles semble confirmer. Les soupçons de délire envers la gouvernante (traitée alors de folle par le garçon) semblent alors invalidés pour attester d'une menace bien réelle. En même temps, tout cela se produit lors d'une perturbation totale de la perception, au milieu de mouvements de caméra tourbillonnants et d'éclairages irréels et hallucinatoires. «*Where, you devil?*», la dernière réplique de Miles (fidèle à celle de la nouvelle) scelle à jamais l'énigme du film: à quel démon l'enfant s'adresse-t-il? Miss Giddens ou Peter Quint?

1 Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 12.



● Animations sonores

L'emprise des sens

Le champ du surnaturel se cantonne rarement au strict temps de l'apparition du fantôme. Chaque scène fantastique s'accompagne d'un dérèglement de l'ordre perceptif, comme si chacune des visions horribles résultaient d'abord d'une perturbation et d'une emprise des sens. Ainsi, la première apparition de Quint en haut de la tour est précédée d'un évanouissement de l'ambiance enchanteresse qui nous est donnée à voir (le ravissement de Miss Giddens au milieu des roses) et à entendre (la petite ritournelle fredonnée hors champ par Flora et le chant mélodieux des oiseaux) avec insistance. Évanouissement symbolique d'abord, lorsque la gouvernante découvre horrifiée la statue d'un angelot dont sort, par la bouche, un scarabée. À travers cette vision s'installe immédiatement le pressentiment qu'une vérité, hideuse et macabre se cache derrière les apparences. Alors que Miss Giddens s'empresse de refermer le rideau de fleurs ouvert sur ce spectacle, l'ambiance sonore change brutalement pour laisser place à un silence inquiétant. Un glissement vers le figé (la statue, le silence) se met ainsi en place qui donne naissance à une animation nouvelle de la réalité : une image de la mort s'est immiscée dans ce monde féérique sous la forme de l'insecte avant de s'incarner en une silhouette spectrale qui se découpe dans le ciel. Entre ces deux images qui se font écho, l'une en bas et l'autre en haut (les nuages se substituent aux roses), nous pouvons distinguer deux éléments de raccord. L'un est visible, il est dessiné par le lent regard de Miss Giddens vers le ciel, happé (ou appelée) par le hors-champ et s'accompagne d'une étrange onde sonore. L'autre raccord est invisible, il est suggéré par ces mains coupées tenues par l'angelot. Ces mains de pierre appellent un prolongement imaginaire, un mouvement vers le haut qui suivra précisément le regard de la préceptrice. La suspension du temps soulignée par l'interruption sonore semble avoir pour effet d'installer un nouvel ordre de représentation dans lequel les mouvements, les expressions se figent, se décomposent (le ralenti du mouvement de l'insecte), ouvrant le champ d'un imaginaire morbide. Quand la petite musique fredonnée par Flora reprend, elle sonne alors différemment, comme un envoûtement. La grille ornée de motifs à spirales franchie par Miss Giddens se présente dans sa trajectoire comme un nouveau rideau de roses à franchir, un seuil symbolique alors que des croassements se sont substitués aux joyeux trilles des oiseaux. Elle ouvre sur une nouvelle image de la tour, cette fois désertée, devant laquelle des colombes passent au ralenti. La musique s'est à nouveau arrêtée. L'altération du mouvement et du temps initiée se confirme comme une image de décomposition (telle une chronophotographie d'Étienne-Jules Marey), de mort et la réalisation d'un

fantastique qui ne s'articule pas tant sur l'animation d'un nouveau monde que la réanimation d'un monde disparu. On trouve un mouvement d'animation sonore identique dans les scènes d'apparitions de Miss Jessel. Un bourdonnement se fait entendre lors de ces glissements dans le fantastique, comme un rappel de cette vision d'insecte prémonitoire.



Écrit sur du vent

D'autres sons ont le pouvoir de réveiller l'inanimé et de tirer les fils de l'imaginaire. Les chants et cris d'oiseaux hantent littéralement le film et révèlent parfaitement le glissement du merveilleux vers l'épouvante. Si leur mélodie semble placer la venue de Miss Giddens à Bly sous le signe de l'enchantement, plus sombre est le présage du cri perçant entendu durant sa première nuit dans la demeure. Dès lors la présence des colombes et pigeons devient suspecte et fausse, elle paraît renvoyer au monde de faux-semblants mis en place par les enfants, monde derrière lequel se cachent d'autres oiseaux plus sinistres : ceux empaillés dans la cage en verre à l'entrée de la salle d'étude. Ces spécimens-là offrent une image saisissante de la mort telle qu'elle est figurée dans le film. Soit une image de possession et d'asphyxie qui s'animera au moment du face-à-face final entre Miss Giddens et Miles dans la serre. Ce lieu occupe une place à part dans la progression du Mal : il concentre et révèle à lui tout seul tous les motifs du fantastique qui traversent la mise en scène. Au cours de cet ultime affrontement, des cris d'oiseaux déchirent à nouveau le silence, comme des cris de douleurs. Les vitres et le feuillage mis en valeur par le noir et blanc reproduisent sur une échelle plus grande cette mise en cage asphyxiante des oiseaux empaillés. Trait d'union entre le visible et l'invisible, les oiseaux s'inscrivent dans la continuité d'un autre motif qui traverse le film tel un fantôme : le vent. Il s'introduit toutes les nuits dans la chambre de Miss Giddens, fait trembler parfois de manière inquiétante les feuilles des arbres ou claquer subitement la fenêtre de Miles. Motif classique du fantastique, le vent appelle l'imagination à se mettre en mouvement en donnant vie au hors-champ, à un monde invisible et inquiétant dont il marque les premiers sursauts. ■

1



2



3



4



5



6



7



8



Séquence [00:32:35] — [00:39:10]

Cache-cache

«L'essentiel du jeu se distribue entre les pôles extrêmes du vu et du non vu.»

Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*

● Préparer le terrain

Les dessins et la conversation qui ouvrent cette séquence posent d'emblée les bases du jeu fantastique à venir [1]. Les motifs plus ou moins ressemblants représentés par Miles et Flora (le poney, les fleurs, l'orage) résonnent avec des scènes passés ou futures de leur vie à Bly et jettent un premier pont entre la réalité et l'imaginaire. À cela s'ajoute l'évocation de la maison d'enfance de la gouvernante, trop petite pour que l'on puisse y garder des secrets (contrairement à Bly, comme le sous-entend l'échange de regards entre les enfants) mais où il était parfois possible de jouer à cache-cache. Le jeu est alors lancé et se présente comme un moyen idéal de donner libre cours à un imaginaire fantastique fait d'apparitions et de disparitions. Le carillon de l'horloge qui retentit au moment du départ des enfants semble marquer symboliquement l'entrée dans cette autre dimension, dans une nouvelle temporalité. La mise en scène organise alors un glissement aussi naturel qu'effroyable du monde symbolique du jeu à sa réalisation fantastique.

● Attraction architecturale

La disparition des enfants, cachés dans un hors-champ inconnu, en fait les maîtres invisibles des lieux. Leur recherche conduit Miss Giddens à explorer tous les recoins de la maison et à suivre un parcours partagé entre l'ombre et la lumière, le visible et l'invisible, qui conditionne sa perception. Chacun coin exploré devient le lieu d'une possible apparition. Située au cœur de ce dispositif ludique, l'architecture semble exercer un pouvoir d'attraction sur la préceptrice. En atteste l'utilisation de contre-plongées mais aussi certains choix de montage. En effet, Miss Giddens passe du rez-de-chaussée à l'étage par la voie magique d'un fondu enchaîné qui l'aspire littéralement [2]. D'où l'impression d'un premier effet surnaturel, comme si le seuil symbolique de l'escalier s'était transformé en une machine de téléportation et que l'espace (du jeu) happait la gouvernante. Une fois ce premier seuil franchi, Miss Giddens, pleine d'entrain, semble glisser, flotter dans le couloir où elle déambule jusqu'à ce que son pas s'arrête sous l'effet d'une première apparition : une femme surgit au fond du couloir, elle aussi presque flottante, que la gouvernante imagine être Anna, une employée de la maison [4]. La fenêtre devant laquelle elle apparaît fait figure d'écran et de petit théâtre d'ombres. Ce décor semble d'autant plus propice aux apparitions qu'il n'est pas raccord avec le plan précédent où figurait cette même fenêtre [3] : l'éclairage n'est plus le même. Cette variation de lumière serait-elle le signe d'une première modification de la perception de la gouvernante ?

9



13



10



14



11



15



12



16



● Perdre pied

Comme aimantée par quelque chose de plus puissant qu'elle, Miss Giddens se laisse guider par la voix hors-champ de Miles venue du haut de la maison [5]. Dans l'espace du grenier, directement relié à l'imaginaire de l'enfance mais aussi au champ du secret (voire du refoulé), plusieurs objets dotés d'un certain pouvoir d'animation attirent l'attention. Il y a d'abord le mouvement suspect du pantin [7], puis la boîte à musique qui contient la photo de Quint [8]. Le surgissement de Miles, tel un diabolin sorti de sa boîte, s'inscrit dans le parfait prolongement de cette mise en mouvement progressive de l'inanimé, comme si l'enfant était l'incarnation vivante du pantin. Le cheval à bascule offre quant à lui une version animée du dessin de Miles. Ces visions s'accompagnent d'une image récurrente: la tête de Miss Giddens coupée du reste de son corps par divers éléments qui composent le cadre (le paravent et ses toiles d'araignée [6], les bras de Miles qui lui serrent le cou [10]). Cet isolement du visage trouve son expression la plus saisissante au moment de l'apparition de Quint derrière la fenêtre, alors que la préceptrice est redescendue se cacher dans le salon [11]. L'effacement de ses pieds cachés derrière le rideau [12] apparaît comme le signe ultime d'un partage entre le corps et l'esprit, d'un véritable décrochage de la réalité. En effet, le fantôme, qui surgit derrière elle en glissant, semble lui aussi ne plus avoir de pieds [13]. Sans doute peut-on voir dans ce troublant point commun entre la vivante et le mort le signe d'un autre glissement, celui d'un imaginaire à ce point pris dans les mailles du jeu ou du piège tendu par les enfants qu'il finit par se substituer à la réalité.

● Surimpressions et mise en boîte

Ainsi la fenêtre qui sert d'écran à l'apparition peut se lire comme une surface de projection, un cadre offert à un imaginaire parfaitement conditionné, comme le soulignera la rationnelle Mrs. Grose qui pense que la découverte du portrait de Quint [9] est à l'origine de cette vision (qui serait une sorte de surimpression). Ce sentiment est renforcé par le passage de la préceptrice de l'autre côté de la fenêtre, à la place du fantôme, comme si elle était autant la spectatrice [14] que l'organisatrice de cette image horripilante. Alors qu'elle est passée de l'autre côté du miroir, du côté de l'obscurité et des croassements, se reflète sur son visage livide celui de Mrs. Grose [15]. La vieille femme semble alors se dématérialiser comme si l'ordre des choses s'était inversé et que le monde des spectres était devenu bien plus concret que celui des vivants. Ce brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire est renforcé à la toute fin de la séquence par le plan en plongée qui réunit les enfants munis de la boîte à musique (en haut des escaliers) avec la gouvernante (en bas) dans un ultime effet de mise en boîte: Miss Giddens et la danseuse miniature se font écho, prises dans un même mouvement de pivot à l'intérieur d'un cadre fermé [16]. Lieu d'un passage symbolique, l'escalier synthétise l'entrée dans une dimension virtuelle ouverte à plusieurs interprétations et donne ainsi à voir tous les fils d'une emprise vertigineuse. ■

Motif

Le fil de l'eau



● Les inconsolables

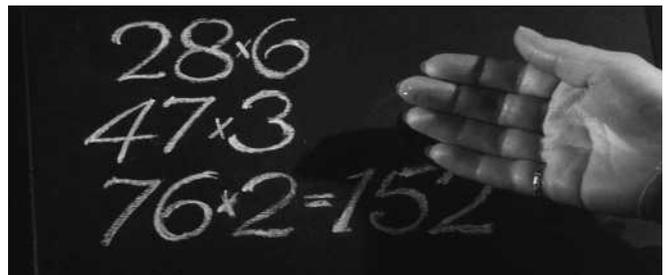
Les Innocents s'ouvre sur les sanglots étouffés de Miss Giddens, mais d'autres larmes les précèdent, celles présentes dans les paroles d'une triste berceuse : « *Nous étions allongés, mon amoureux et moi, sous un saule pleureur, mais maintenant je reste seule et je pleure sous l'arbre. Chantant O willow wally, près de l'arbre qui pleure avec moi.* » Le mot anglais *willow weeping* utilisé pour désigner le saule de la chanson contient lui aussi le terme pleureur (« *weeping* »), inspiré par ses branches et de ses feuilles qui tombent et s'apparentent à une cascade de larmes. Cet arbre se situe à un endroit clé de l'intrigue : au bord de l'étang, près du kiosque si cher à Flora, d'où Miss Giddens voit à deux reprises le fantôme de Miss Jessel. C'est là que l'amante de Quint s'est suicidée, donc là que se concentre fatalement toute la charge mélancolique du film, comme si l'étendue d'eau, bordée de saules pleureurs, symbolisait toutes les larmes versées par la jeune femme¹. « *Après la mort de Quint, elle pleura jusqu'à avoir des yeux de démente* » racontera Mrs. Grose à Miss Giddens. Ces sanglots longs reviendront aux oreilles de Miss Giddens, comme si tout Bly était devenu la chambre d'écho de ce drame passé. L'étang est aussi le lieu du souvenir et de la mélancolie pour Flora qui, abritée dans le kiosque qui le borde, fredonne songeuse l'air d'« *O willow wally* ». Cette mélodie est aussi celle de la boîte à musique associée à la mémoire de son ancienne gouvernante avec laquelle elle aimait danser. Ainsi, l'eau – celle de l'étang, celle des larmes versées par une inconsolable « *soul pleureuse* » – devient une matière-mémoire : par elle, le passé (et donc la mort) semble couler, s'infiltrer dans le présent comme si le flux lacrymal déversé n'avait pas de limites et abrogeait toute frontière temporelle. De quoi ouvrir grand les vannes du fantastique.



● Mirages

La puissance mélancolique de l'eau se double ainsi d'une puissance surnaturelle. Surface réfléchissante, l'eau joue le rôle d'un écran, qui cache par ses reflets certaines profondeurs en même temps qu'il révèle un nouveau visage de la réalité. Elle s'inscrit ici dans la continuité des miroirs ou des fenêtres (motifs chers au fantastique), également très présents dans le film, qui

confondent notre perception en ouvrant des espaces de rêverie, de projection. En témoigne la scène de rencontre entre Miss Giddens et Flora. L'appel de l'eau est là d'entrée jeu, puisque c'est la découverte émerveillée de l'étang de Bly qui semble décider la gouvernante à continuer son chemin à pied. Cette force d'attraction se confirme au moment où la promeneuse se retourne en entendant le prénom de sa future protégée. Filmée en légère plongée, elle surplombe l'étang dont la vue en arrière-plan bouche totalement l'écran. Son visage se trouve ainsi associé à la surface de l'eau au moment même où elle réagit le plus nettement à cet appel hors-champ. Un espace mental, irréel, semble s'ouvrir subrepticement. Et c'est bien selon cette logique que se poursuit la scène. Le contrechamp qui suit – un plan large sur l'étang – donne le sentiment que Miss Giddens est cernée par cette étendue d'eau en même temps qu'il amplifie le mystère de cette voix entendue car le champ reste vide de toute présence humaine. Bien que Flora ne figure pas dans son champ de vision, la fillette, plus précisément son reflet, jaillit subitement sous les yeux de la gouvernante. Tour de passe-passe de Flora ou apparition magique ? Dans tous les cas, l'agencement de l'espace autour de cette rencontre est entièrement conditionné par l'attrait exercé par l'eau, prédominante à l'image. L'étang esquisse autour de Miss Giddens, sous la direction même de son regard, un monde irréel, encore merveilleux. Un monde dans lequel elle se dédouble elle aussi (son reflet prend place au côté de celui de Flora) et se perd déjà un peu. Lors des apparitions de Miss Jessel en ce même lieu, l'effet de projection lié à l'élément aquatique est accentué par le mur qui figure derrière le fantôme, sur lequel l'eau projette des reflets lumineux : se forme alors, dans le silence et la fixité du plan, l'image d'un mirage terriblement concret.



● Larmes fatales

Lorsqu'une larme perle sur la joue du petit Miles, c'est encore une autre surface miroitante que le motif de l'eau révèle, celle d'un visage impénétrable, sujet à toutes les projections. La tristesse affichée est-elle réelle ou feinte ? Dans tous les cas, l'émotion exprimée renforce les ardeurs de la gouvernante quant à la mission dont elle (s')est investie, elle apporte en quelque sorte de l'eau à son moulin et excite son désir de possession. Les roses blanches sont clairement associées à ce motif lacrymal mélancolique : l'image d'un pétale tombant symboliquement sur la Bible

de la gouvernante fait explicitement écho à la larme de Miss Jessel tombée sur le pupitre dans la séquence précédente. La conjonction du fantastique et de la mélancolie dans un même mouvement de chute, de perte (de l'innocence) et de contamination est particulièrement évidente lors de cette rencontre

1 L'image évoque la mort d'Ophélie dans *Hamlet* de Shakespeare.

entre les deux gouvernantes dans la salle d'étude. Le point de vue de Miss Giddens se (con)fond avec celui du fantôme lorsque nous est montré le pupitre où est tombé une de ses larmes. C'est certainement la goutte d'eau qui fait déborder le vase et précipite le cours tragique des événements en même temps qu'elle accentue le rapport d'identification entre les deux femmes. Dans cette séquence, l'eau apparaît ainsi non seulement comme la marque d'une contamination mélancolique mais comme l'élément conducteur du fantastique: ce sont les sanglots de Miss Jessel entendus hors-champ qui entraînent la matérialisation du fantôme. Lorsque Miss Giddens rentre dans la salle d'étude, personne ne figure derrière son pupitre, dans la profondeur de champ. C'est sous le mouvement de pivot de la gouvernante, interpellée par le bruit des sanglots, que la caméra revient vers le coin du pupitre et donne à voir le fantôme en larmes. Inscrite dans la continuité du plan (et du champ), cette effroyable découverte affirme la toute-puissance de la mise en scène, du cadre, du regard en même temps que la toute-puissance des larmes, à la source de cet agencement fantastique.



● Pression, submersion, condensation

La pluie aussi infiltre progressivement le film. Après une nuit de cauchemar hantée par le visage de Quint, dont elle vient de découvrir le portrait, nous retrouvons la préceptrice derrière un rideau de pluie, postée à la fenêtre de la salle d'étude. Quelque chose déborde, cogne presque aux fenêtres, qui n'est plus un fantôme mais se substitue à lui: un ruissellement qui marque un enfermement, une menace mais que l'on peut aussi interpréter comme le signe du trouble érotique de la gouvernante. Lorsque Miss Jessel apparaît une dernière fois au bord de l'étang, une étape a été franchie, il n'y a plus de cloison entre la pluie et la gouvernante. Il tombe des cordes lorsque Miss Giddens retrouve Flora, qui lui fait alors remarquer qu'elle a oublié de se couvrir la tête. L'eau envahit l'écran. L'effet de submersion est d'autant plus fort que la gouvernante semble sortir d'un rideau de pluie – les branches d'un saule pleureur – lorsqu'elle rejoint l'enfant. De l'autre côté de l'étang (et de l'écran de pluie), Miss Jessel lui fait écho. Le mur devant lequel elle figure ruisselle d'eau cette fois-ci. Sous la pluie, la gouvernante réelle et l'autre fantomatique, toute deux vêtues de noir, se confondent plus que jamais. Dans le jeu de miroir qui s'instaure autour de Flora, laquelle est le double de l'autre? L'eau semble alors abolir toute frontière entre le réel et le surnaturel. Le débordement de la matière coïncide avec le débordement recherché et exprimé au cours de la scène: il est bel et bien question ici de sortir du cadre fixé par la raison, de pousser à bout la fillette pour lui faire cracher ce venin qu'est le nom de Miss Jessel et la faire ainsi attester d'un fait surna-

tural. Pression aquatique et pression psychologique s'accordent parfaitement, comme si Miss Giddens était autant responsable de ce déchaînement des éléments que Miss Jessel. Le principe est identique lors du face-à-face final avec Miles. Là encore la matière liquide déborde, transpire à l'intérieur du cadre sous l'effet semble-t-il du processus de pression, d'extraction initié par la préceptrice. Ce débordement s'exprime néanmoins de manière plus retenue et semble ici résulter d'un phénomène de condensation. Le lieu où se déroule la scène invite à cela: enfermés dans la serre de Bly où coule en continu l'eau d'une fontaine, les personnages se mettent à transpirer à grosses gouttes au fur et à mesure que la tension monte. Tels des miroirs de ces visages perlés de sueurs, les murs suintent: une buée s'est formée sur les vitres. Avant même que la gouvernante ne voie apparaître Quint par la fenêtre, c'est la vision de cette buée qui l'horripile, comme si les gouttes qu'elle formait à l'intérieur de la serre étaient le premier signe menaçant d'une infiltration et d'une matérialisation du fantastique dans la réalité. ■



Dark Water de Hideo Nakata
© DVD Studiocanal

● Fantastique aquatique et influence japonaise

«(...) entre le cinéma, l'apparaître-disparaître, la mélancolie, une certaine irréalité lumineuse, les larmes, naît une forme de fantastique. Ce n'est pas une équivalence qui est postulée mais bien une solidarité» écrit Jean-Louis Leutrat dans *Vie des fantômes*. Cette «solidarité» est indéniablement au cœur des *Innocents*. Elle met plus largement en lumière toute une famille de films (pour la plupart fantastiques) travaillés par ces motifs, parmi lesquels nous retiendrons l'un des plus représentatifs: *Dark Water* de Hideo Nakata. Dans ce film de fantômes, le cinéaste japonais, qui ne cache pas son admiration pour le film de Clayton, fait de l'eau une substance fantastique étroitement liée à la mélancolie et à la figure de la mère. La pluie, présente dès le début, s'infiltre dans l'immeuble où une jeune femme divorcée et sa fille viennent d'emménager. Elle se présente à la fois comme l'expression d'une profonde mélancolie (comme un torrent de larmes impossible à arrêter) et une pure substance fantastique qui résulte de l'organicité des surfaces: taches d'eau, gouttes qui tombent du plafond, cheveux qui sortent avec l'eau du robinet donnent vie progressivement au fantôme d'une fillette. Autre cinéaste japonais à travailler ce motif, Kiyoshi Kurosawa fut lui aussi marqué par le film de Clayton et notamment la scène d'apparition de Miss Jessel au bord de l'étang qu'il cite dans son film *Séance*. Le cinéaste reconnaît plus largement l'énorme influence des *Innocents* sur le cinéma d'épouvante japonais et sa manière très concrète de représenter les spectres. Cette filiation donnera l'occasion aux enseignants de mettre en évidence l'importance du film de Clayton dans le cinéma fantastique et d'analyser la manière dont certains motifs évoluent d'un cinéaste à l'autre.

Filiations

Les enfants démoniaques

Le Village des damnés de Wolf Rilla
© DVD Warner Bros



● Masques

Les Innocents donne vie à une figure incontournable du cinéma d'épouvante et d'horreur, celle de l'enfant démoniaque. Celle-ci charrie plusieurs motifs et problématiques qui invitent à s'interroger sur les mécanismes de la peur et du surnaturel. L'imaginaire de l'enfance, véritable monde de la pensée magique, se présente comme un terrain on ne peut plus favorable à l'épouvante et au fantastique. Non seulement les enfants maîtrisent parfaitement par leurs jeux le seuil entre le visible et l'invisible, mais ils l'incarnent aussi pleinement : ils jouent à la fois le rôle d'une surface de projection en même temps qu'ils représentent un écran impénétrable, inquiétant. D'où l'importance des masques dans le cinéma d'épouvante. Miles et Flora n'en portent pas de réels, mais c'est tout comme, tant leurs visages se figent dans une apparence faussement innocente. *Le Village des damnés* de Wolf Rilla, film de science-fiction britannique sorti un an avant *Les Innocents*, est la première réalisation à jouer aussi radicalement autour de ce motif du masque diabolique de l'enfance. Point commun troublant entre les deux films, le jeune acteur Martin Stephens qui interprète Miles, joue dans *Le Village des damnés* un des enfants maléfiques, fruits de la fécondation des femmes d'un village anglais par une semence extra-terrestre. Comme chez Clayton, le fantastique semble d'abord venir de l'opacité menaçante qui caractérise les enfants : leurs visages se figent, tel un masque de cire, en une seule et même expression et font ainsi totalement barrage à la compréhension des adultes alors que les enfants parviennent à lire leurs pensées.

● Possession

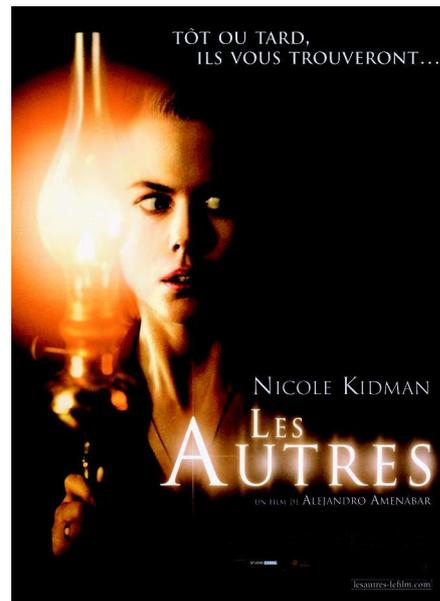
Le masque traduit une suprématie de la pensée qui se caractérise souvent chez les enfants démoniaques par une perception extra-sensorielle et des dons de télékinésie¹. Dans *Les Innocents*, ces facultés paranormales ne sont pas explicitement attribuées aux enfants mais habilement esquissées. Ainsi, Flora annonce l'arrivée de Miles avant que l'on ait appris son renvoi. Le garçon, quant à lui, semble déclencher le coup de vent qui souffle la bougie de Miss Giddens. Dans *L'Autre* de Robert Mulligan (1972), un garçon pratique un « grand jeu » qui consiste à pénétrer dans le corps et l'esprit de n'importe quel être vivant. Ce jeu de substitution dérive très vite vers un jeu tragique de manipulation. Cette faculté de l'enfant diabolique à être ici et ailleurs (à avoir presque un don d'ubiquité) est renforcée par le

« Leur esprit semble protégé par un mur de briques, si seulement je pouvais y faire une brèche. »

Le Village des damnés
(1960, Wolf Rilla)

fait que dans *Les Innocents*, comme dans les autres films cités, l'enfant n'est pas seul mais accompagné d'un ou plusieurs complices. Le Mal devient plus difficile à neutraliser dès lors il n'est pas localisable en un point précis. Dans *L'Autre*, le garçon a un double maléfique, un frère jumeau, qui le devance. Dans *Les Innocents*, le fait qu'il y ait deux enfants décuple leur pouvoir de mise en scène. Leur comportement est d'autant plus difficile à cerner qu'il semble téléguidé par des êtres invisibles. Ce rapport d'emprise ouvre un autre champ du cinéma horrifique, celui des enfants possédés, qui trouve dans *L'Exorciste* de William Friedkin (1973) un modèle du genre. Il s'agit là aussi de chasser le démon qui s'est emparé d'un enfant. On peut voir dans le comportement de Flora les prémises des crises de la petite possédée du film de Friedkin : lorsque la gouvernante la confronte au fantôme de Miss Jessel, la fillette se trouve en proie à un véritable déchaînement diabolique fait de hurlements ininterrompus et de mots obscènes.

Les Autres de Alejandro Amenábar © BAC Distribution



● L'autre

Deux autres films, tous deux interprétés par Nicole Kidman, offrent de nouvelles approches de l'enfant possédé. *Les Autres* d'Alejandro Amenábar se présente comme une variation autour du récit d'Henry James et surtout du film de Clayton. On y retrouve une configuration presque identique — une femme très pieuse et ses deux enfants isolés dans une grande maison — et le désir de jouer avec les codes du fantastique. Il est ici question de protéger les petits non pas d'une obscurité horripilante mais de la lumière du jour qu'ils ne peuvent supporter. Une hésitation plane quant à ce qui menace les enfants : leur mère sur-protectrice ou les fantômes dont elle perçoit progressivement la présence ? Bien que le rapport entre les vivants et les morts se trouve reformulé et inversé, la question ambiguë qui anime (au sens fantastique du terme) *Les Autres* est la même que celle qui agite *Les Innocents* : quelle est la nature de ces autres menaçants ? Dans *Birth* de Jonathan Glazer (2004), la résonance avec le film de Clayton se situe dans la tournure incestueuse que prend la relation entre une veuve sur le point de se remarier et un petit garçon qui prétend être son mari mort. Le fantastique passe ici par l'idée de réincarnation (autre forme de possession) et repose entièrement sur un rapport de croyance. La relation trouble et subversive qui s'installe entre l'enfant et la veuve peut être vue comme une relecture singulièrement romantique de l'amour de Miss Giddens pour Miles. Soit une autre manière de désigner encore et toujours l'enfant comme la figure d'une altérité suprême, éminemment dérangeante, qui renvoie bien souvent à l'adulte sa part d'ombre. ■

1 Ce pouvoir ne concerne pas que les enfants démoniaques, comme en témoigne le petit garçon tout à fait inoffensif de *Shining* de Stanley Kubrick (1980), dont seules les visions sont horribles.

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

Les Innocents, DVD, Opening, 2006. Le DVD contient des bonus sur les coulisses du film, les décors et *Le Tour d'écrou* d'Henry James.

Les Innocents, Combo Blu-ray et DVD, Potemkine, 2016. Cette édition contient des entretiens avec le réalisateur Nicolas Saada et Jean-Pierre Naugrette, spécialiste de la littérature anglo-saxonne, et un court métrage de Clayton, *The Bespoke Overcoat* (1957). Accompagné d'un livret de Jean-Baptiste Thoret, « Les diables au corps ».

Quelques films de Jack Clayton

Les Chemins de la haute ville (1959), DVD, Filmedia, 2012.

Gatsby le Magnifique (1974), DVD, Paramount Pictures, 2004.

Films inspirés du *Tour d'écrou*

Le Corrupteur (1971) de Michael Winner, DVD, Studiocanal.

Les Autres (2001) d'Alejandro Amenábar, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Fantastique

Vaudou (1943) de Jacques Tourneur, DVD, Warner Bros.

Le Village des damnés (1960) de Wolf Rilla, DVD, Warner Bros.

La Maison du diable (1963) de Robert Wise, DVD, Lancaster.

L'Autre (1972) de Robert Mulligan, DVD, Wild Side Vidéo.

L'Exorciste (1973) de William Friedkin, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Le Village des damnés (1995) de John Carpenter, DVD, Universal Pictures France.

Séance (2000) de Kiyoshi Kurosawa, DVD, ARTE Editions.

Dark Water (2002) de Hideo Nakata, DVD, Studiocanal.

Birth (2004) de Jonathan Glazer, DVD, Metropolitan Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

La nouvelle à l'origine du film

- Henry James, *Le Tour d'écrou*, Le Livre de Poche, 2014. Autre édition : Édition bilingue, GF/Flammarion, 1999 : comprend un extrait de la préface d'Henry James au Tome XII de la New York Edition.

Ouvrages sur le cinéma fantastique

- Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, 1995.

- Jean Regazzi, *L'enfance de la peur. Dans le hors-champ de Bob Clark, Jack Clayton et Richard Loncraine*, L'Harmattan, 2013.

Ouvrages sur la littérature fantastique

- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 2015.
- Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Le Livre de Poche, 1993.

Entretien et articles

- Entretien avec Jack Clayton, « Fantômes à louer », *Le Magazine littéraire* n°222, septembre 1985.
- Cyril Neyrat, « L'emprise », *Cahiers du cinéma* n°617, novembre 2006.
- Florent Guézengar, « Les enfants et le sortilège », *Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016.

SITES INTERNET

Extrait (en anglais) de *Freddie Francis : The Straight Story from Moby Dick to Glory, a Memoir*, livre d'entretien avec Freddie Francis, le chef opérateur du film. Il y raconte la genèse du film. Sur le site de Criterion : criterion.com/current/posts/3315-freddie-francis-on-the-innocents

Présentation complète et analyse du film par Pierre Audebert.

Sur le site Culturopoing : culturopoing.com/cinema/sorties-dvdblu-ray/jack-clayton-les-innocents-1961/20160512

Deux textes complémentaires de l'auteur du dossier à lire sur transmettrelecinema.com :

- sur l'actrice Deborah Kerr et le personnage de Miss Giddens :

transmettrelecinema.com/film/innocents-les/#pistes-de-travail

- sur la réception du film lors de sa sortie :

transmettrelecinema.com/film/innocents-les/#mise-en-scene

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

LE PUR ET L'IMPUR

Malgré la place majeure qu'il occupe dans le cinéma fantastique, *Les Innocents* est un film encore peu connu. Pourtant, il est frappant de constater que, plus de cinquante ans après sa sortie en salles, ce film de Jack Clayton n'a rien perdu de sa puissance horrifique. Sans doute y a-t-il plusieurs raisons à cela. Bien que rattachée à une certaine tradition victorienne et gothique, cette adaptation fidèle du *Tour d'écrou* de Henry James réinvente les codes du genre et donne à la peur un visage nouveau, incroyablement moderne dans ses formes au point de marquer toute une génération de cinéastes japonais tels que Kiyoshi Kurosawa et Hideo Nakata. Cette modernité résulte en partie de sa manière d'appréhender les enfants comme de possibles démons et les fantômes comme des êtres de chair. Est donnée au fantastique une matérialité horrifique et poétique indissociable du courant mélancolique qui contamine le film. D'où le sentiment de s'immerger dans une matière intime, trouble et dérangement, tirillée jusqu'au vertige entre le pur et l'impur. *Les Innocents* nous entraîne d'autant plus loin sur ce terrain à la fois étranger et familier qu'il reste résolument et magnifiquement attaché au principe d'ambiguïté qui fait la force du récit de James.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA