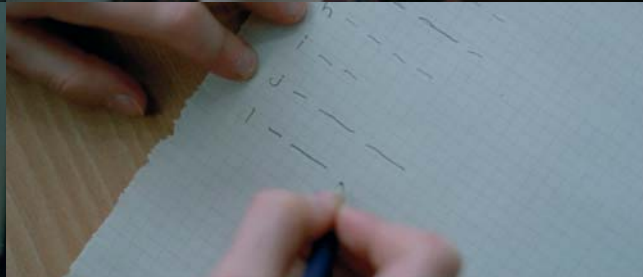


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

TOMAS ALFREDSON

Morse



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.



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandeau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.

Rédacteurs du dossier : Guy Astic et Géraldine Gussard.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – L'insoutenable légèreté ...	2
Acteurs – Puissance et subtilité de l'incarnation	3
Genèse – Adaptation et cristallisation	4
Écriture – Du roman au film	5
Genre – Le film de vampires	6
Avant la séance	7
Découpage séquentiel	8
Récit – L'inexorable plutôt que l'enlissement	9
Mise en scène – Formes établies ...	10
Séquence – L'horreur en apnée	12
Plan – Épilogue	14
Motif – La neige	15
Technique – Proximités sonores	16
Filiations – Enfance et déviances	17
Pistes de travail	18
Atelier – Florilège sensoriel	19
Témoignage – La Suède en toile de fond	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

Morse (Låt den rätte komma in)

Suède, 2008



Affiche suédoise

Réalisation :	Tomas Alfredson
Scénario :	John Ajvide Lindqvist, d'après son roman
Photographie :	Hoyte Van Hoytema
Son :	Mikael Brodin, Per Sundström
Musique :	Johan Söderqvist
Montage :	Dino Jonsäter, Tomas Alfredson
Décors :	Eva Norén
Costumes & maquillage :	Maria Strid
Producteurs :	John Nordling, Carl Molinder
Production :	EFTI Films
Distribution (France 2011) :	Chrysalis Films
Durée :	1 h 44
Formats :	35 mm, couleurs, 1:2,35
Sortie suédoise :	26 janvier 2008
Sortie française :	4 février 2009

Interprétation

Oskar :	Kåre Hedebrant
Eli :	Lina Leandersson
Håkan :	Per Ragnar
Erik :	Henrik Dahl
Yvonne :	Karin Bergquist
Lacke :	Peter Carlberg
Virginia :	Ika Nord
Jocke :	Mikael Rahm
Gösta :	Karle-Robert Lindgren
Morgan :	Anders T. Peedu
Larry :	Pale Olofsson
Avila :	Cayetano Ruiz
Conny :	Patrik Rydmark
Andreas :	Johan Sömmes
Martin :	Mikael Erhardsson
Jimmy :	Rasmus Luthander

SYNOPSIS

Oskar vit seul avec sa mère à Blackeberg, banlieue ordinaire de Stockholm, au début des années 1980. Souffre-douleur de sa classe, il est fasciné par les affaires criminelles et s'invente des scénarios de vengeance, armé de son couteau de poche. Un soir, il fait la connaissance d'Eli, sa nouvelle voisine. Elle ne sort que la nuit, a oublié la sensation de froid et dit avoir « à peu près » son âge, douze ans. Son arrivée coïncide avec une série de meurtres perpétrés dans les environs : Håkan, l'homme qui l'accompagne, et elle-même font des victimes pour lui procurer du sang. Leur entreprise finit par se retourner contre eux : découvert, Håkan s'asperge le visage d'acide pour empêcher toute identification et meurt en se livrant à la morsure de celle qu'il sert. De son côté Eli, affamée, s'en prend à une femme mais le compagnon de cette dernière s'interpose. Impuissant à sauver Virginia contaminée, Lacke traque la tueuse jusque chez elle. Oskar intervient et livre l'homme en pâture à la créature. Le garçon a compris qu'Eli est un vampire, mais reste avec elle par amour, sans compter qu'elle lui donne de l'assurance : désormais, il riposte aux brimades de ses camarades. Aux abois, Eli décide de quitter Blackeberg. Effondré, Oskar se rend tout de même à son cours de gym aquatique, mais il tombe dans un piège. La bande qui le harcèle est sur le point de le noyer lorsqu'Eli fait irruption et massacre les agresseurs. Les deux enfants quittent la ville à bord d'un train, Oskar veillant sur la malle dans laquelle son amour a trouvé place.

FILMOGRAPHIE

Tomas Alfredson

Longs métrages

- 1995 : *Bert. Den siste oskulden*, 1 h 40
2002 : *Spermaharen* (vidéo pour un site Internet), 1 h 20
2003 : *Kontorstid*, 1 h 46
2004 : *Four Shades of Brown* (*Fyra nyanser av brunt*), 3 h 12
2007 : *Hur tänker hon ?* (vidéo), 1 h 55
2008 : *Morse* (*Låt den rätte komma in*), 1 h 54
2011 : *La Taupe* (*Tinker, Tailor, Soldier, Spy*)

Court métrage

- 2005 : *Dear Mr. Barroso*, 5 min, couleur

Télévision

- 1990 : *Ikas TV-kalas* (série)
1994 : *Bert* (série)
1997 : *Irma och Gerd* (série)
1999 : *En liten film* (mini-série)
1999 : *Offer och gärningsmän* (mini-série)
2000 : *Soldater i månsken* (mini-série)
2005 : *Pappas lilla tjockis* (téléfilm)
2005 : *Min sista vilja* (téléfilm)
2005 : *En dålig idé* (téléfilm)
2005 : *Landins* (téléfilm)
2005 : *En decemberdröm* (série)



Four Shades of Brown (Nordisk film)

RÉALISATEUR

L'insoutenable légèreté d'un artiste touche-à-tout

Si Samuel Beckett se plaisait à dire qu'il avait vu le jour un 1^{er} avril pour brouiller sa biographie et inscrire son œuvre sous le signe de la farce, Tomas Alfredson est vraiment né à cette date, durant l'année 1965, à Lidingö, dans la banlieue de Stockholm. De l'écrivain irlandais il semble reprendre à son compte la formule écrite dans une lettre à Roger Blin : « Rien n'est plus grotesque que le tragique. » De ses débuts à *Morse*, ses réalisations nuancent et intensifient les représentations en mêlant orientation (mélo)dramatique et art du décalage, dépression sociale et humour grinçant, violence ordinaire et « réel court-circuité » – pour reprendre l'expression de Petr Král dans *Les Burlesques ou Parade des somnambules*.

Tomas hérite de son père, Hans « Hasse » Alfredson, le goût d'embrasser la création artistique par tous les bouts. Ce dernier a été metteur en scène de théâtre, écrivain et cinéaste. Il a créé un duo comique devenu une institution, le Hasseåttage, délivrant un humour humaniste à partir de situations loufoques inspirées du quotidien. Après des débuts comme (très) jeune acteur, expérience poursuivie dans plusieurs des séries télévisées dont il a rédigé les scripts, voire dirigé certains épisodes, Tomas Alfredson devient assistant dans la société de production Svensk Filmindustri, où il réalise des clips vidéo. Intégrant par la suite la chaîne TV4, il en consolide le département « divertissement » en initiant, entre autres, la version suédoise de *Fort Boyard*, ce qui lui ouvre les portes de SVT, chaîne de télévision publique. Il participe à des séries qui deviennent vite populaires comme *Ikas TV-kalas*. En 1994, il crée sa propre série : *Bert*. Son caractère familial touche un public large et le succès est tel qu'il réalise un long métrage focalisé sur le héros éponyme, le dernier des vierges.

À la fin des années 1990, Alfredson intègre le Killinggänget, un collectif comique qui développe alors le projet « Quatre petits films [*En liten film*] ». Soit : une satire des médias (*Gunnar Rehlin*), une comédie romantique (*Ben och Gunna*), un film sur un documentariste lamentable (*På sista versen*) et un « documenteur » (*Torsk på Tallinn*) considéré depuis comme un classique de la télévision suédoise : un groupe de célibataires se rend en bus à Tallinn dans l'espoir de dégoter des petites amies estoniennes. En 2004, *Four Shades of*



Tomas Alfredson

Brown consacre le Killinggänget : ce film choral remporte quatre Guldbaggen, l'équivalent des Césars, dont celui de meilleur réalisateur pour Alfredson. Ce qui ne pousse pas l'artiste à s'exprimer exclusivement au cinéma : entre *Morse* et *La Taupe* (2011), thriller d'espionnage adapté du roman de John Le Carré, il a monté en comédie musicale *My Fair Lady*.

« Brown comedy » et noirceur sociale

Avec son couple de prestidigitateurs traversant une crise conjugale, son père spécialisé dans la crémation des animaux morts et incapable de communiquer avec sa femme et son fils, son patriarche décédé qui revient lors de la réunion de famille *post mortem* sous la forme d'un hologramme, *Four Shades of Brown* donne la pleine mesure de la « brown comedy » qui qualifie le style de Tomas Alfredson : chroniqueur d'une Suède désenchantée, à mi-chemin des questionnements existentiels d'Ingmar Bergman, du pessimisme social de Bo Widerberg dans *Le Pêché suédois* (1963) et de la froideur d'A *Swedish Requiem* (1991) de Jan Troell, le cinéaste radiographie le quotidien en combinant gravité, moments d'apathie ou d'explosion émotionnelle et ton pince-sans-rire. Preuve en est le traitement qu'il envisage pour une scène où une femme apprend qu'elle est atteinte d'un cancer : « Dans la plupart des films elle conduirait sa voiture, s'arrêterait après avoir pris connaissance de la nouvelle, regarderait la mer par la fenêtre puis se mettrait à pleurer. Moi, je préfère placer la scène lors d'une fête pour enfants. Elle, déguisée en clown, peinerait d'abord à entendre le docteur au téléphone, puis, comme elle ne pourrait pas se cacher ou pleurer devant les enfants, elle continuerait bêtement à faire le clown... Ainsi va la vie¹. » *Morse* illustre bien pareille coexistence du pire et de l'absurde : le plan du chien immobile à côté du cadavre suspendu à l'arbre et se vidant de son sang dit la violence de l'instant tout en ménageant une possibilité d'en rire... presque. Les extrêmes se touchent, signifiant au plus vrai l'existence.

1) Cf. <http://lesgivresdlabobine.wordpress.com/category/pan-scandinavia/page/3>

ACTEURS

Puissance et subtilité de l'incarnation

Dès ses premières réalisations, Tomas Alfredson a pris l'habitude de mettre en scène des enfants. À l'instar de Karl Linnertorp incarnant Morgan dans *Four Shades of Brown*, garçon peu bavard mais à la soif de vivre flagrante doublée d'un mal-être tout aussi grand, le cinéaste privilégie chez ses jeunes interprètes l'expressivité physique, leur capacité à en dire plus qu'avec les mots, à habiter les silences et les creux de l'action. Il lui a fallu un an pour constituer le duo de *Morse*, la brune aux yeux noirs et le blond aux yeux clairs finissant par nouer une relation fusionnelle : un amour par-delà la mort et par-delà le corps. Lina Leandersson, née le 27 septembre 1995, qui a postulé via un service de casting opérant sur Internet, a obtenu le rôle d'Eli après trois auditions. Contrairement à sa partenaire, Kåre Hedebrant, né la même année, avait déjà fait l'acteur, jouant en 2005 le rôle titre du gosse farceur dans *Emil i Lönneberga*, pièce de théâtre inspirée de populaires livres pour enfants d'Astrid Lindgren – la créatrice du personnage de Fifi Brindacier.

Entre les âges

Si les gros plans soulignent la radicale différence de l'apparence physique des enfants, le film suggère deux modes semblables de présence au monde : à la trouble identité d'Eli (« *Je ne suis pas une fille* ») correspond le trouble identitaire d'Oskar qui semble dire : « *Je ne suis déjà plus un garçon*. » Lina Leandersson incarne ainsi une figure anachronique, tiraillée entre les temps : elle a l'extraordinaire faculté de moduler ses traits de manière à passer à vue d'un visage de gamine à une face marquée par le poids des ans. Lors de la séquence où Eli franchit la porte d'Oskar sans y avoir été invitée, le spectateur éprouve la même sensation que Håkan dans le roman, effrayé par ces « *yeux de Samuel Beckett dans le visage d'Audrey Hepburn*¹ ». Le brouillage des âges ne s'arrête pas à la physionomie ; il passe aussi par

la voix. Pour Per Sundström, *sound designer* du film, pas de doute : « [Eli] a deux cents ans, pas douze. Il fallait représenter cette incongruité. En plus cela la rendait menaçante². » Or, Lina Leandersson ayant une voix trop aiguë, Tomas Alfredson a recouru à Elif Ceylan pour doubler intégralement l'actrice principale et obtenir des tonalités vocales plus caverneuses renforçant le caractère sans âge et l'androgynie du personnage. De son côté, Oskar traverse le film comme plongé dans un état second, la pâleur et la blondeur de Kåre Hedebrant le rapprochant du héros de *Noi Albinoi* (2002), de Dagur Kari : héros déphasé qui joue au Rubik's Cube, avec la même façon extatique de tourner le visage vers le ciel et d'y chercher une échappatoire, avec la même attirance pour la violence, d'abord vécue par procuration, qui est une manière de sortir de l'enlissement, d'affirmer son existence. Si Oskar ne souffre pas d'être une aberration « vivante », un « non-mort » (les Anglo-saxons qualifient le vampire de « *undead* »), il semble menacé par des forces de désincarnation. Ce que traduisent une image d'ouverture du film et sa variation finale : Oskar appose sa main sur la vitre dans laquelle il se reflète comme pour s'assurer de la matérialité de la surface transparente ; il répète ce geste après le départ d'Eli, mais le gros plan insiste sur la main ne s'imprimant que temporairement sur la surface. Un devenir fantôme guette l'enfant : il ne serait pas tout à fait de ce monde ou ce monde ne serait déjà plus le sien.

De Vérone à Blackeberg

Morse est le pendant sombre et glacé des amours solaires d'A *Swedish Love Story* (1969) où Pär et Annica, avec la spontanéité et la sensualité de leurs quinze ans, découvrent le plaisir charnel. Contrairement à Roy Andersson, mais sans se passer de la nudité, Tomas Alfredson choisit de mettre en scène une histoire d'amour pré-pubère chaste,



reléguant à l'arrière-plan la tension sexuelle d'ordinaire liée au vampire (la morsure, les fluides corporels) – présente par exemple dans la saga *Twilight* inaugurée au cinéma en 2008 – tout en intensifiant les motifs de la pure attraction et du désir. Preuve en est la scène où Eli se couche aux côtés d'Oskar, aussi ingénue que Jenny se glissant dans le lit de son ami d'enfance dans *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis. Le temps semble s'arrêter, soulignant l'entre-deux existentiel de ces deux corps dénudés se frôlant et s'enlaçant : il ouvre à un au-delà de la sexualité, à une forme d'amour courtois. L'aura poétique de la scène se prolonge dans le mot d'Eli inscrit sur la boîte de bonbons : « *Je dois partir et vivre, ou rester et mourir* », citation de l'acte III, scène 5 de *Roméo et Juliette* : splendide variation autour du lever du jour funeste à la passion autant qu'au vampire. Le subtil dispositif conjoignant innocence, gravité et sensualité transparaît aussi dans la manière dont Eli s'amuse au *bulleribock* sur le dos et les bras d'Oskar, jeu de devinette sur fond de comptine suédoise fredonnée. Le contact corporel exprime alors le pudique don de soi de la vampire. En même temps qu'Oskar accepte qu'elle ne soit « *pas une fille* » Eli accepte de « *sortir avec* » lui. L'évidence ontologique de l'amour triomphe : « Parce que c'est elle, parce que c'est lui. »

1) John Ajvide Lindqvist, *Laisse-moi entrer*, Paris, Éditions Télémaque, 2010, p. 127.

2) In *Magasinet Filter*, 17 septembre 2008.



GENÈSE

Adaptation et cristallisation

La parution de *Laisse-moi entrer* (*Låt den rätte komma in*) en 2004 est un événement littéraire. Elle donne à la Suède sa première grande fiction de vampires, comblant le quasi vide éditorial en la matière depuis la publication de *Vampyren* de Viktor Rydberg en 1848, récit d'un psychopathe se prenant pour une créature de la nuit. Elle impose aussi un écrivain de talent, John Ajvide Lindqvist, ancien prestidigitateur et comédien de *stand up*, scénariste occasionnel pour la télévision. Son premier roman soutient la comparaison avec *La Foire des ténèbres* de Ray Bradbury et les textes majeurs de Stephen King consacrés aux enfants et aux adolescents (*Carrie*, *Ça*, *Salem...*). L'adaptation du best-seller, traduit dans plus de vingt pays, est affaire d'élection pour reprendre la formule de son titre citant « Let the Right One Slip In » (*Laisse entrer la bonne personne*), chanson de Morrissey. Lindqvist, ne voulant pas se tromper de réalisateur, refuse des dizaines de propositions jusqu'au jour où le producteur John Nordling, qui a grandi à deux stations de métro de l'endroit où est située l'histoire, lui parle de Tomas Alfredson. L'écrivain accepte aussitôt, ayant été impressionné par *Four Shades of Brown*.

Deux ans sont nécessaires à Lindqvist pour aboutir à un scénario satisfaisant. Il parvient à réduire la matière foisonnante de son récit de cinq cents pages et à dégager un script centré sur une question qui est aussi au cœur de son second roman, voué aux zombies, *Hanteringen av odöda* (2005) : jusqu'où aimer ? L'enjeu a été de gagner en suggestivité : moins de noirceur grotesque (exit Håkan en mort-vivant au visage rongé terrorisant la population), de dureté explicite, de déterminisme – la collection du magazine *Gore* d'Oskar disparaît et il ne marmonne plus devant une coupure de presse relative à un meurtrier : « Ça pourrait être moi dans vingt ans. » L'infléchissement majeur concerne enfin le thème prégnant de la pédophilie dans le roman, manifeste dans la personne de Håkan et dans l'évocation du vampire qui a engendré Eli, après l'avoir violé et castré. Par crainte d'affaiblir l'idée de pureté associée au jeune duo, le cinéaste et son scénariste ont fait le choix de laisser en filigrane la perversion sexuelle.



John Ajvide Lindqvist

Alfredson et Lindqvist ont en revanche voulu souligner la réalité de la persécution scolaire, dont ils ont été eux-mêmes victimes. Ils s'inscrivent ainsi dans un courant consistant à renverser la vision aseptisée du modèle suédois. La référence demeure *La Fabrique de violence* (1981), fiction à charge de Jan Guillou dénonçant les mauvais traitements infligés à la jeunesse dans certains établissements adeptes du principe d'éducation mutuelle. Dans cette perspective, et contrairement au roman, les premiers mots audibles dans le film sont : « Crie ! Crie comme une truie ! » – possible allusion à « La truie » (*Livre de sang*), nouvelle éprouvante de Clive Barker sur un centre de réhabilitation pour jeunes délinquants, et à la scène de viol dans *Délivrance* (1972), de John Boorman. Cinquante-quatre jours de tournage ont suffi. Les principaux lieux retenus sont Blackeberg (la scène de l'escalier où Virginia est agressée), son métro, Racksta (la brutale scène du pont) et Luleå, dans le grand Nord suédois, qui offre les ténèbres et les basses températures idéales pour les prises de vues. Fidèles au roman, Alfredson et Lindqvist ont reconstitué la Suède des années 1980 (mode vestimentaire, engouement pour le Rubik's Cube, allusion à Brejnev). Mais leur volonté n'a pas été de faire un film d'époque, plutôt d'obtenir une forme de proximité lointaine. Ainsi, la chanson de Per Gessle, entendue quand Oskar lit le journal, a été composée pour le film dans le style 1980, évitant le recours à une reprise susceptible de créer un effet de reconnaissance trop précis. L'affiche de concert des Clash trône certes dans la cave alors que retentit une chanson d'Agnetha Fältskog, mais rien de pittoresque ; plutôt une ambiance. Blackeberg, banlieue située à vingt-cinq minutes en métro du centre de la capitale, est une sorte d'utopie urbaine de la Suède sociale-démocrate, un centre-périphérie un rien déconnecté. *Morse* tire parti de cette singularité pour faire du lieu une bulle, une localisation aux ramifications universelles.

ÉCRITURE

Du roman au film

L'extrait qui suit peut être distribué aux élèves pour réfléchir sur les enjeux de l'adaptation. Ils ne se réduisent pas à l'idée de fidélité au texte d'origine et obligent à établir les spécificités de chacune des formes d'expression. Comment le film transpose-t-il le point de vue subjectif (scène vue à travers les yeux d'Oskar, phrase de monologue intérieur, métaphore filée de la cité de lumière) ? Les cadrages (figures isolées, puis réunies dans le cadre) et les gros plans sont une réponse. La musique de Johan Soderqvist, suspendue à un moment critique du dialogue (réduit par rapport au roman), précisément au déroutant « à peu près » lourd de sous-entendus, contribue à valoriser la connexion particulière qui s'établit entre les enfants. Elle prend en charge la sensorialité omniprésente dans le texte du roman (champ lexical du souffle, de la vue...). Autres pistes : pourquoi la scène filmée ne reprend ni la transformation d'Eli ni la caresse d'Oskar ? Est-t-elle plus suggestive ? Le Rubik's Cube, qui n'est pas utilisé dans cet extrait du roman, n'a-t-il qu'une fonction ludique ?



La troisième rencontre avec Eli (dans le film à 00:29:25)

« Ses pupilles étaient si grandes qu'elles remplissaient presque complètement ses iris, les lumières de la résidence se reflétaient sur la surface noire et on aurait dit qu'elle avait une cité lointaine à l'intérieur de la tête. [...] Oskar se racla la gorge.

- Quel âge tu as ?
- Qu'est-ce que tu en penses ?
- Quatorze, quinze.
- C'est l'âge que j'ai l'air d'avoir ?
- Oui ou plutôt non, mais...
- J'ai douze ans.
- Douze ans !
- Super génial !

Elle était probablement plus jeune que lui puisqu'il allait avoir treize ans le mois suivant.

- En quel mois tu es née ?
- Je ne sais pas.
- Tu ne sais pas ? Mais... quand est-ce que tu fêtes ton anniversaire et tout ça ?
- Je ne le fête pas.
- Mais ton père et ta mère doivent savoir.
- Non. Ma mère est morte.
- Oh, je vois. Comment est-ce qu'elle est morte ?
- Je ne sais pas.
- Et ton père, il ne sait pas, lui ?
- Non.

– Donc... tu veux dire... qu'on ne t'offre jamais de cadeaux d'anniversaire ? Elle se rapprocha de lui. Son souffle balaya son visage et la cité de lumière dans ses yeux s'éteignit lorsqu'elle pénétra dans son ombre. Ses pupilles

formaient deux trous de la taille de billes sur son visage.

Elle est triste. Tellement, tellement triste.

– Non, on ne me fait jamais de cadeaux. Jamais.

Oskar hocha la tête avec raideur. Le monde autour de lui avait cessé d'exister. Juste ces deux trous noirs, à un souffle de distance. Leurs haleines se mêlaient et se dissolvaient en s'élevant. [...]

Il ne vit pas le changement dans ses yeux qui se rétrécirent et prirent une expression différente. Il ne vit pas sa lèvre supérieure se rétracter et découvrir une paire de petits crocs d'un blanc sale. Il ne vit que sa joue et, alors que sa bouche se rapprochait de sa gorge, il leva la main et caressa son visage.

La fille se figea l'espace d'un instant puis recula. Ses yeux reprirent leur forme initiale et la cité de lumière se ralluma. »

Tomas Alfredson, *Laisse-moi entrer*, traduit du suédois par Carine Bruy, Paris, Éditions Télémaque, 2010, pp. 82-84.





Dracula de T. Browning (Universal)



Le Cauchemar de Dracula de T. Fisher (Warner)



Dracula de FF Coppola (Columbia)



Les Vampires de Salem de T. Hooper (Warner)



Daybreakers de P. et M. Spierig (Metropolitan)

GENRE

Le film de vampires

En 2006, *Tale of Vampires* d'Anders Banke fait sensation en Suède. Comédie *gore*, avec savant fou, adolescents contaminés, clins d'œil au *Bal des vampires* (1967) de Polanski et à *Buffy*, série diffusée depuis 2000 sur les écrans scandinaves, le film est vanté comme étant le premier du genre produit nationalement. C'est dire si le pays est encore peu familier du monstre sanguinaire, dont la carrière cinématographique est déjà longue et dont la dénomination (« vampire »), apparue vers 1725 pour désigner Arnold Paole, supposé vampire serbe, se répand essentiellement en littérature au XIX^e siècle. Sa projection conjoignant blancheur de l'écran et obscurité, le cinéma est l'art tout désigné pour révéler au grand jour la puissance imaginaire des créatures de la nuit. Il n'attend guère pour faire de Dracula une icône et du livre de Bram Stoker (1897) le fondement d'un mythe moderne, largement répandu, après le *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau, par les productions de la Universal dans les années 1930 (le fameux *Dracula* de Tod Browning) et par celles de la Hammer dans les années 1950 (entre autres, *Le Cauchemar de Dracula* de Terence Fisher). Très rapidement, sur grand et petit écrans, les représentations du vampire perdent de leur netteté et les frontières se brouillent. N'étant plus reléguée à une époque ancienne ou à de lointaines terres gothiques, la figure terrifiante peut prendre l'apparence d'une frêle gamine et se retrouver enlisée dans le grand froid nordique.



Nosferatu de F. W. Murnau (MK2)

Tradition et variations

À l'instar de multiples productions depuis les années 1970, le vampire fait peau neuve dans *Morse*, mais sa mue laisse entrevoir des traces plus anciennes, persistantes, tout en se passant d'un certain attirail (gousses d'ail, croix, miroirs, chauve-souris...). Avec Eli descendant du taxi, Alfredson et Lindqvist rejouent l'arrivée nocturne de Dracula en Grande-Bretagne à bord du *Demeter*. Comme dans *Vampire, vous avez dit vampire ?* (1985), de Tom Holland, où Charley Brewster observe depuis sa chambre les vitres calfeutrées par son nouveau voisin, on assiste à l'aménagement de l'ancre du monstre, un appartement banal ici, la salle de bains remplaçant la cave ou la crypte – dans le roman, Eli dort dans une baignoire de sang, allusion trop directe pour Alfredson à Erzsébet Bathory, princesse hongroise qui se serait vautrée dans le sang de jeunes filles pour se régénérer. *Morse* attribue aussi à Eli des qualités animales évoquées en grande partie pour Dracula, mais suivant un mode discret de représentation, quasi subliminal. De même que le maître des Carpates rampe le long de la tour dans le *Dracula* (1992) de Coppola, Eli se joue des lois de la gravité pour atteindre la chambre d'hôpital de Håkan. Passée en mode vampire, elle émet des sons bestiaux, tire une langue démesurée pour laper le sang, découvre ses dents, a les yeux phosphorescents dans l'obscurité. Un bruit d'ailes entendu lorsqu'elle quitte l'appartement d'Oskar par

la fenêtre suffit à dire qu'elle est en mesure de voler. Enfin, elle peut exercer une emprise psychique aussi puissante que celle dont fait preuve Dracula sur Renfield : demandant à Oskar de prendre un instant sa place, elle semble l'hypnotiser par son regard, qui paraît venir du plus profond des âges. Le film convoque le motif de la contamination, mais en le décentrant – Oskar n'en parle pas, ne demande pas à devenir comme celle qu'il aime. Eli prend soin de briser la nuque de Jocke pour qu'il ne se réveille pas métamorphosé en vampire. En revanche, quand elle livre involontairement Virginia à la transformation maudite, le grotesque triomphe, l'implicite est balayé par des images démonstratives : au chat blanc crachant derrière la vitre succède la meute des félidés se jetant sur la femme ; à l'extrait suggestif de *Bilbo* : « Ils passaient d'une ombre à l'autre. Ils couraient vite et sans bruit en évitant le soleil », répond la scène d'embrasement apocalyptique de Virginia. De façon plus remarquable, *Morse* reprend et magnifie le motif de l'invitation faite au vampire, énoncé pour la première fois par le professeur Van Helsing dans le roman de Bram Stoker : « Toutes les portes ne lui sont pas ouvertes, il faut au préalable qu'on l'ait prié d'entrer, alors seulement il peut venir quand il le désire ». Cela donne lieu à des moments de séduction pervers pour convaincre les victimes de prononcer le sésame tant attendu, à l'image de la mémorable scène des *Vampires de Salem* (1979) : le jeune Mark



résiste à la visite nocturne de Danny, dents proéminentes et yeux luisants, grattant aux carreaux à travers la brume. En montrant les conséquences de la transgression faite à ce commandement, *Morse* amplifie le mystère du vampire : quelle force fait sortir de lui tout ce sang ? Quels échos de son être profond font entendre les bruits du supplice subi par Eli ?

Marginalités

Si le vampire terrifie, l'enfant vampire inflige un scandale encore plus grand à la raison sidérée : son corps est tromperie, il n'est qu'une apparence de jeunesse qui ne coïncide pas avec la réalité. Eli est à la fois jeune et vieille, fragile et redoutable. Elle porte en elle la malédiction du vampire éternellement préadolescent, celle-là même qui renforce la cruauté de Claudia dans *Entretien avec un vampire* (1994), de Neil Jordan – elle a les traits juvéniles de Kirsten Dunst alors âgée de douze ans. Eli vient donc grossir les rangs des enfants vampires usés par leur non-existence, à la fois tout-puissants et dépendants des adultes : on songe à Mina Tépès, reine des vampires dans un corps de gamine dans le manga *Dance in the Vampire Bund* (2006), au fils de Kheops ayant l'apparence d'un enfant de douze ans dans la bande dessinée *Je suis un vampire* (2000-2001), à Homer poursuivant une fillette pour en faire une compagne à son image dans *Aux frontières de l'aube* (1987),

de Kathryn Bigelow, à la gamine du prégénérique de *Daybreakers* (2008), qui finit de rédiger une lettre (« je ne changerai jamais »), avant de sortir attendre le jour qui se lève et enflamme son corps.

La vie « posthume » est-elle enviable si elle n'est partagée avec personne ? L'interrogation est latente dans *Morse* et traverse nombre de fictions exprimant la solitude du vampire – entre autres, *Martin* (1977) de Georges Romero, *Les Prédateurs* (1983), de Tony Scott, *The Addiction* (1995), d'Abel Ferrara. Cela pose aussi l'enjeu de l'intégration. Le vampire désire vivre au milieu des mortels, mais son existence n'est définitivement pas comme les autres. Ce qu'illustre bien *Vampyrer* (2008) du Suédois Peter Pontikis. Les brunes Vanja et Vera tentent durant toute une nuit d'échapper à un gang de motards, dont elles ont occis l'un des membres. On apprend que Vanja, amoureuse, cherche à faire comme son compagnon : elle se nourrit de saucisses mais les vomit aussitôt. Elle reste l'Autre, rivé aux marges de la société, à l'image d'Eli aux pays de la blondeur – la présence de M. Avila, dont le suédois est approximatif, ne serait-il pas une façon d'insister sur la question de l'étranger ? « T'es pauvre ? » demande Oskar à la jeune fille mal habillée vivant dans l'appartement comme dans un squat : Eli répond que non, exhibe son butin, mais elle ne peut se défaire de l'image de l'exclue, de la nomade éternelle recrachée par la mort et rejetée par les vivants.

Avant la séance

Pour préparer la classe à la projection, en ayant conscience que *Morse* peut dérouter les attentes en matière de film de vampires par son rythme, sa localisation (la banlieue de Stockholm), sa tonalité moins spectaculaire qu'intimiste, un travail peut être entrepris à partir des affiches figurant sur la fiche élève (pages 1 et 2).

Quels éléments de l'affiche française indiquent qu'il s'agit d'un film de vampires ? La réponse est simple : aucun. Le visuel oriente plutôt vers un *teen movie*, le choix du titre français gomme toute allusion directe au mythe du vampire, contrairement à *Laisse-moi entrer*, traduction littérale du titre original – le renvoi au livre de John Ajvide Lindqvist, qualifié de « *best-seller suédois* », est bien discret, en anglais qui plus est : *Let the Right One in*. Le flou appliqué au visage de l'héroïne au premier plan indique certes que ce personnage est énigmatique, recèle une part de noirceur contrastant avec la blondeur du garçon, mais il efface aussi les traces de sang qui peuvent constituer un indice, traces visibles à la commissure des lèvres d'Eli sur l'affiche américaine qui inverse le rapport du flou au net. La mention du festival de Gérardmer suggère le genre du film, ainsi que le nom de Guillermo del Toro : co-auteur avec Chuck Hogan d'une trilogie romanesque en cours autour des vampires (*La Lignée*), le cinéaste a réalisé *Hellboy*, *Le Labyrinthe de Pan*, *Blade 2* et *Cronos*, ces deux derniers films étant voués aux créatures de la nuit. Sa phrase (« *le film le plus poétique et obsédant qui soit* »), en revanche, insiste sur la dimension poétique, ce qui ne spécifie guère l'imaginaire visé. L'affiche ne repose pas non plus sur une ambiance immédiatement inquiétante et étrange comme celle proposée par le visuel suédois.

Une comparaison pourra être faite avec l'affiche du premier opus de *Twilight*, saga inaugurée au cinéma en 2008, devenue la référence majeure des adolescents en ce qui concerne la fiction de vampire. Les deux protagonistes y figurent sur le même plan de netteté et toute ambiguïté est levée concernant la vraie nature du beau ténébreux (teint pâle, lèvres pourpres et yeux brillants). Une piste pourra être ainsi suggérée avant la projection : à l'instar de l'histoire de Bella Swan et Edward Cullen, le film de Tomas Alfredson est une relecture de *Roméo et Juliette*. Mieux, le choix de Blackeberg sous la neige rappelle celui de la ville de Forks dans les romans de Stephenie Meyer : dans cette bourgade de l'État de Washington, le soleil brille très peu et les précipitations sont particulièrement abondantes.



Affiche française



Affiche française
de *Twilight*

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Blackeberg, la nuit. « *Crie comme une truie.* *Crie* » : Oskar, torse nu dans sa chambre, se joue une scène, couteau de poche à la main. Il regarde par la fenêtre un homme mûr et une fille aux cheveux noirs descendre d'un taxi. Allongé sur son lit, le garçon écoute les bruits des arrivants de l'autre côté de la cloison. L'homme occulte les vitres de l'appartement (séquence 1).

D'une violence à l'autre (00:05:08) : le lendemain, en répondant à la question d'un policier en visite, Oskar suscite le rire de la classe (2). Dans les couloirs de l'école, il est agressé par Conny et sa bande qui le traite de « *gentil petit cochon* » (3). À la tombée de la nuit, Håkan, le nouveau voisin, prépare une sacoche avec une bonbonne d'halothane (4). Dans le bois de Vällingby il anesthésie un jeune homme (5), le suspend par les pieds à un arbre pour l'égorger et récupérer le sang. Interrompu par un chien que deux jeunes femmes appellent, il s'enfuit en oubliant son matériel (6).

Première rencontre (00:11:07) : pendant ce temps, dans la cour de sa résidence, Oskar plante son couteau dans un arbre en répétant la scène d'humiliation de l'école. La fille du taxi l'interrompt. Elle le prévient qu'elle ne peut pas être son amie (8). À son retour, Håkan, piteux, essuie les reproches de cette dernière (9).

Après l'annonce du meurtre (00:14:27) : en classe, l'enseignante revient sur la découverte macabre (10). Oskar s'enferme dans les toilettes pour éviter les brimades (11). Chez lui, sa mère lui recommande de rentrer à la maison dès la fin des cours (12). Le soir, il découpe l'article de journal concernant le crime et le range dans sa pochette dévolue aux pires horreurs (13). Au Sun Palace des adultes évoquent le crime, la société de droit et les Russes. Ils sont intrigués par le « nou-

veau », Håkan buvant un verre de lait, qui décline l'invitation à se joindre à eux (14).

Deuxième rencontre (00:18:41) : le soir, Oskar sort, laissant sa mère seule (15). Il joue au Rubik's Cube au pied de son immeuble. La jeune fille fait son apparition. Il s'étonne de son odeur et, la voyant peu couverte, lui demande si elle a froid : « *J'ai oublié cette sensation.* » En la quittant, il lui laisse son cube. L'enfant se plie en deux, le ventre gargouillant (16).

Attaque (00:22:10) : sous un pont, elle se jette sur Jocke. Elle boit son sang et lui brise la nuque sous le regard de Gösta (17). À travers la cloison, Oskar essaie d'entendre les reproches que Håkan fait à la jeune fille (18). Gösta part raconter à ses collègues ce qu'il a vu de son balcon. Sur place, le corps de Jocke a disparu (19), emporté par Håkan qui s'en débarrasse dans la partie du lac qui n'est pas encore gelée (20).

« *Douze ans, plus ou moins.* » (00:28:03) : le lendemain, Oskar récupère son Rubik's Cube, complété (21). Il l'emporte à l'école et, le soir venu, retrouve sa voisine. Elle lui dit s'appeler Eli, lui montre comment elle a fait pour le cube (22).

Morse (00:31:36) : Oskar reste en classe pour recopier l'alphabet morse (23). À sa sortie, il est agressé par le trio qui le harcèle (24). Frappé au visage, il dit à sa mère avoir glissé (25). Eli l'joint à rendre coup pour coup (26). Tous deux s'exercent au morse de chaque côté du mur qui les sépare (27). Oskar prévoit de se mettre à l'haltérophilie (28). À un autre rendez-vous, il offre des bonbons à Eli. Elle se force à en manger un mais vomit. Alors que le garçon l'enlace, elle lui demande : « *Si je n'étais pas une fille, tu m'aimerais quand même ?* » (29)

Défiguration (00:40:49) : Oskar est chez son père (30). Håkan part de nouveau en mission (31). Dans un vestiaire il s'en prend à un certain Matte, mais tout tourne mal. Résigné, il se verse de l'acide sur le visage (32). Eli reste prostrée dans sa chambre (33). Après sa séance d'haltérophilie avec M. Avila, le professeur de sport, Oskar récupère son pantalon dans une pissotière (34). Apprenant à la radio l'interpellation de Håkan, Eli gagne le septième étage de l'hôpital où il a été transporté. Elle boit le sang de l'homme, selon sa volonté, et le précipite dans le vide (35).

Dans le lit d'Oskar (00:51:58) : Lacke se demande pourquoi un enfant s'en prendrait à son ami Jocke (36). Eli entre dans la chambre d'Oskar par la fenêtre. Elle s'allonge nue contre lui et accepte de devenir sa petite amie, tout en affirmant ne pas être une fille (37). Le matin, Eli est partie en laissant un mot à Oskar (38).

La sortie du jeudi (00:56:52) : sur le lac gelé, des élèves découvrent le cadavre de Jocke pris dans la glace. Oskar frappe Conny à l'oreille qui le menace d'une baignade forcée (39).

Liens du sang (01:01:40) : la mère d'Oskar le réprimande (40). Eli retrouve Oskar à la piscine (41). Au sous-sol de leur immeuble, Oskar veut sceller un pacte avec elle en se coupant la paume de la main. Eli se précipite sur le sang qui goutte au sol. Sa vraie nature dévoilée, elle s'enfuit et se réfugie dans un arbre (42).

Virginia contaminée (01:06:12) : Virginia quitte l'appartement de Gösta qui refuse de témoigner (43). Eli s'abat sur elle et la mord. Lacke libère sa compagne de l'étreinte mortelle (44). À son réveil Virginia ne supporte pas la lumière du jour (45). Heureux, Oskar joue avec son père. Mais un col-

lègue survient et les vieux démons de l'alcool refont surface. Oskar part dans la nuit (46). Perdue et en manque, Virginia gagne l'appartement de Gösta où les chats, déchaînés, se jettent sur elle. Elle est transportée à l'hôpital (47). Oskar rejoint Eli chez elle. L'accusant de tuer des gens, il la quitte (48). Le lendemain, à l'hôpital, Virginia s'embrace après avoir demandé à l'infirmier de remonter le store (49).

Laisse-moi entrer (01:21:53) : Eli se présente à l'appartement d'Oskar. Le garçon la défie d'entrer sans y être invitée. Devant la fille qui perd son sang par tous les pores, il finit par prononcer la phrase clé (50). Eli demande à Oskar de s'identifier à elle (51). Alors qu'elle se change Oskar découvre qu'elle a une cicatrice à la place du sexe (52).

Départ (01:28:24) : Lacke se rend chez Eli pour la tuer. Oskar qui a dormi sur place l'en empêche et la vampire se jette sur l'homme. Eli donne à Oskar un baiser d'adieu (53). Rentré chez lui, il regarde le taxi partir dans la nuit (54).

Traquenard (01:36:35) : Oskar est tiré de la vitre de sa chambre où il semble avoir veillé toute la nuit par l'appel de Martin qui lui demande s'il sera là au cours de gym aquatique (55). C'est un piège. À la piscine, le grand frère de Conny oblige Oskar à rester sous l'eau trois minutes sous peine d'avoir l'œil crevé. Eli sauve le garçon de la noyade en tuant trois des agresseurs (56).

Épilogue (01:44:03) : dans un train, Oskar répond en morse à Eli réfugiée dans une malle à ses pieds (57).

RÉCIT

L'inexorable plutôt que l'enlisement



L'une des plus sûres façons d'établir la trajectoire d'un récit est de mettre en regard les premières et dernières images, d'évaluer les effets d'écart, de reprise, de boucle. Avec *Morse*, l'exercice est d'autant plus concluant que les apparences sont trompeuses. D'évidence, on passe d'un geste et d'une parole de haine reprenant, sur le mode mineur et fantasmé, la mise à mort du cochon à l'ouverture de *Benny's Video* (1992) de Michael Haneke, à une communication amoureuse, protectrice et apaisée à la fin du film. De même, Oskar qui, au début, tourne en rond dans le bocal de sa chambre et de la ville de Blackeberg, trace une nouvelle voie à son existence en prenant le train. Faut-il cependant ne parler que d'évolution ou d'émancipation ? Après tout, Oskar sort d'une histoire écrite d'avance, l'assignant au rôle de souffre-douleur, pour retomber dans une autre – vivre avec un vampire – qui certes a plus d'ampleur mais reste aliénante.

Exténuation et relance

Coincé dans son quotidien, Oskar se voue corps et âme à Eli, elle-même rivée à son éternité. C'est une forme d'échappatoire pour le garçon, qui prend confiance en lui. Mais, à l'image du Scandecor servant de tapisserie à sa chambre ou à l'instar de Lacke rêvant d'acheter une maison de campagne en vendant un timbre tiré d'une mallette désespérément vide, son affirmation personnelle recèle une part d'illusion. Une scène traduit bien pareille tension entre vraie libération et faux-semblant. L'enseignante raconte à la classe *Bilbo le Hobbit* ; elle referme le livre d'un coup sec sur la phrase : « *Bilbo s'était enfui* » – annonciatrice du dénouement du film –, provoquant le réveil des enfants hypnotisés par le récit. En se déplaçant dans le champ, elle révèle Oskar, absorbé par une autre tâche : la retranscription du morse à partir d'un dictionnaire. L'effet de cache du plan en dit long sur la marge de manœuvre laissée au garçon : il fait tout pour trouver une autre voie de communication, sortir de sa condition, mais l'issue de son entreprise est déjà écrite. Ce que renforce l'insistance de la glaciation, tant météorologique que physique : les plans fixes abondent où les corps sont comme figés, surcadrés. Se répondent ainsi

l'image d'Oskar à sa fenêtre et celle de Håkan épiant les enfants depuis la fenêtre de l'appartement. Subtile façon de suggérer que le gamin est en train de prendre la place de l'homme qui, épuisé, semble volontairement rater ses coups : il a fait son temps, Eli lui préfère déjà Oskar et le chasse de sa chambre pour échanger en toute intimité avec ce dernier. Le passage de témoin est matérialisé par la perche orange qu'utilise Håkan pour pousser le cadavre de Jocke dans l'eau et dont se sert Oskar pour frapper Conny.

Conte cruel

Morse articule innocence et violence en brouillant les repères entre monde adulte et monde de l'enfance. Le motif du jeu prédomine dans le film (cage à poules, Rubik's Cube, *bulleribock*...) suivant une trouble polarité : d'un côté, il rapproche les âges, ménage des moments de complicité (la course en moto-neige et le morpion avec le père, le brossage de dents avec la mère, la gym et les jeux de bains de M. Avila) ; de l'autre, il démarque un peu plus la perversion et l'inquiétante immaturité des grands. Håkan boit du lait, utilise une luge pour transporter un cadavre, est tancé comme un gosse par Eli ; Gösta reste cloîtré avec ses chats. Comment interpréter aussi ce moment où Oskar, tel un parent, allume la lumière de la chambre de sa mère et la regarde dormir – dans le roman il le fait en tenant son couteau de poche à la main ? Figures d'ogres menaçants et pitoyables (Håkan, Jocke, le père d'Oskar et sa part sombre, avatars de Jack Torrance dans *Shining*) ou quinquagénaires déclassés, à la traîne dans la société, les adultes projettent ce que les enfants redoutent de devenir. Pour s'affranchir de cette fatalité et de l'âpreté du réel qui va avec, Oskar opte pour une autre forme de cruauté et de déterminisme, romantique à sa manière : supposé avoir son avenir devant lui, il bascule par amour dans le temps cyclique, entre dans le cercle de la damnation vampirique. Il devient le nouveau valet, amant et protecteur... jusqu'au suivant. À moins qu'Eli ne décide de rompre l'inéluctable.

Ambiguïtés

Morse accorde une part importante à l'implicite et au non-dit. En leur rappelant que l'implicite renvoie à tout ce qui est suggéré en plus de ce qui est montré, on pourra proposer aux élèves de revenir sur des scènes ou orientations du film qui résistent à la compréhension immédiate.

Quelle relation entretiennent Eli et Håkan ? Eli serait-elle un garçon ? Le collègue du père n'est-il qu'un compagnon de beuverie ? Que contient l'œuf puzzle – qui a l'apparence d'un œuf Fabergé – et que dit ce contenu de la vie d'Eli ? Comment interpréter le moment où Oskar, après le départ d'Eli, referme le capot de ses voitures miniatures, laisse glisser sa main sur les ciseaux sans les prendre alors qu'il lit une coupure de journal ?

Par ailleurs, Tomas Alfredson semble proposer trois seuils de sortie du film. En détaillant ces trois fins possibles, on demandera aux élèves d'identifier le registre ou la tonalité que chacune d'entre elles implique.

Fin 1 (01:36:18) : Oskar à sa fenêtre. Le film reprend l'image d'ouverture et rive le garçon à sa solitude.

Fin 2 (01:44:08) : après le massacre de la piscine, reprise de l'écran noir et de la neige du générique initial. Effet de radicalité de la violence perpétrée.

Fin 3 (01:44:35) : dans le train. En quoi est-ce un épilogue et une fin ouverte ? (cf. p. 14)



1



2



3



4



5



6

MISE EN SCÈNE

Formes établies et marges d'indéfini

« Le film le plus poétique et obsédant qui soit. » Passé le superlatif promotionnel, le commentaire de Guillermo del Toro figurant sur l'une des affiches françaises de *Morse* a le mérite de singulariser l'approche de Tomas Alfredson. Les idées de poésie et d'obsession impliquent des images qui marquent en raison de leur maîtrise mais aussi en raison de ce qu'elles véhiculent au-delà de ce qu'elles montrent. Voilà bien la tension à l'œuvre : une mise en scène au cordeau, épurée, soutenue par un *story-board* détaillé, qui n'explicite pas tout, fait la part belle à l'indéfini. Elle est le fruit d'un réalisateur habitué à radiographier l'âme suédoise et faisant sa première incursion dans le cinéma de genre : « Alfredson sait très bien où il va en terme d'atmosphère, de climat, de choix visuels et d'hyperréalisme, mais [...] il découvre comme à la lampe torche un territoire mythologique et métaphorique qui lui est étranger¹. » La défamiliarisation inhérente à *Morse* ne résulte donc pas seulement de l'irruption d'un vampire dans le quotidien d'une banlieue ; elle découle aussi d'une forme filmique digérant et intensifiant l'inquiétante étrangeté de son sujet.

Du flou au net

L'une des rimes visuelles du film tient à la pratique répétée du passage du flou au net, et vice versa. L'ouverture sur la neige qui tombe donne le *la*, ainsi que le plan du taxi : le pare-brise à l'arrière-plan est d'abord net, puis il devient flou quand le

premier plan se précise, sortant du vague le visage du passager à lunettes et les cheveux noirs de la jeune fille (1). Sobre façon d'indiquer d'emblée que Håkan et Eli ne peuvent pas être sur le même plan que le monde dans lequel ils débarquent. Ce jeu de bascule dans la précision des contours, des figures et des objets insiste dans *Morse*, pas seulement comme élément de composition plastique, mais surtout comme marqueur de la réalité qui vacille, qu'on ne remet plus tout à fait, et d'antagonismes – à l'instar du moment où Eli chasse Håkan d'un geste de la main (2). La première scène d'école est à ce titre remarquable. Le flou homogénéise la classe contre Oskar au premier plan qui ose lever le doigt (3). Le contraste visuel renforce l'inadéquation du garçon, qui n'a pas les mêmes lectures que les autres. Le changement de mise au point, appuyé par le panoramique, scelle son isolement : regardé avec morgue par le camarade qui se retourne (4) – le mouvement engendre le passage au flou d'Oskar –, le garçon est aussi sous la coupe de l'élève à l'extrémité du premier plan dont la présence pesante se manifeste d'abord par le son de l'index tapotant le bureau (5). Il y a presque toujours une réserve de flou dans les images de *Morse*. Si elle témoigne d'une forme prégnante d'enlèvement ou de précarité des situations, elle révèle aussi que le flou est « plus qu'un voile affectant la seule surface des images, il est le moyen de figurer leur profondeur. De figurer ce qui n'est pas de l'ordre du visible,



7



8

mais du ressenti : la profondeur des émotions et de sensations². » Cela est vrai des rencontres d'Eli et Oskar au bas de leur immeuble. Dans les deux premières, que ce soit en raison de mouvements de caméra (le pano-travelling qui découvre Eli dans le dos d'Oskar) ou de changements de mise au point, les passages du net au flou prévalent : les deux jeunes voisins se jaugent, s'approvoient, temporisent (6). Durant la troisième rencontre, ils s'atténuent car les enfants se sont rapprochés, figurent ensemble dans le cadre et sur le même plan de netteté : leurs sentiments s'accordent (7).

Les passages du flou au net se réalisent dans des plans volontairement longs. Alfredson permet au spectateur de prendre le pouls des images. Il invite ainsi à dépasser les fausses perspectives, les reproductions toutes faites (comme le paysage d'automne servant de tapisserie chez Oskar ou la fresque peinte sous le pont). Ménager du flou à l'écran permet d'aller sous la surface des représentations, d'entrer dans la profondeur de l'image, avec ses méandres, ses énigmes, ses incertitudes.

Espacements

Les éléments de séparation abondent. Fenêtres, portes, cloisons, surfaces opaques ou transparentes ménagent des cadres dans le cadre insistant sur l'isolement et les existences compartimentées (par exemple, la façade de l'immeuble avec les fenêtres des appartements mitoyens, 8). Pour ce qui est d'Eli



9

et Oskar, cet ensemble est converti en véritable puissance poétique, semblable à celle de l'oxymore : ce qui les sépare les rapproche. Leur force d'attraction et leur bouleversement affectif sont tels qu'ils alternent actions passe-murailles et moments de figement, jusqu'à l'épreuve de la barrière invisible du « laisse-moi entrer » qui cristallise les deux dynamiques. Plus le cadre est rigide, l'obstacle prééminent, la distance grande, plus l'échange se concrétise et transfigure les surfaces inertes et les espacements en caisse de résonance. Il en va ainsi de ce plan (00:37:42) qui coince Oskar au centre de l'image, laisse l'aplat flou envahir le reste du cadre (9). La magie opère grâce au morse, l'échange est sublimé par la paroi assouplie, désormais parlante. En revanche, quand il s'agit de se faire face pour s'enlacer, la crispation gagne, les corps se rigidifient – ce n'est pas le cas dans la scène du lit, mais Oskar tourne le dos à sa petite amie. Quand Eli part vomir le bonbon derrière un bâtiment qui souligne l'impasse dans laquelle elle se trouve – l'impossibilité de consommer toute autre nourriture que le sang –, Oskar la rejoint et l'éteint. Mais Eli garde les bras le long du corps, n'étant pas encore sûre qu'il acceptera sa vraie nature (de garçon castré et de vampire). Seul l'éloignement, la présence réitérée d'obstacles – jusqu'au couvercle final de la malle – peuvent faire des enfants des âmes sœurs.

Alfredson dit avoir abordé *Morse* comme s'il tour-

nait un film muet. Les situations et les dialogues se distinguent alors moins par leur dimension narrative que par leurs ramifications implicites, évocatrices : le spectateur doit compléter la signification d'une posture, d'un enchaînement, d'un détail ou d'un objet (le pull rouge du père, la caresse d'Eli sur le visage de Håkan, le reflet d'Oskar dans la fenêtre...). Cela échauffe l'imaginaire et la perception au sein même d'un monde qui conserve toute sa froideur. « Où il n'y a pas tout, mais où chaque mot, chaque regard, chaque geste a des dessous³ » : le plan emblématique en la matière serait celui, volé, de la cicatrice à la place du sexe. Cette trace d'une absence est retentissante, à l'image de la simplification créatrice qui motive le geste cinématographique d'Alfredson, le pousse à mettre en sourdine le spectaculaire vampirique. Dire le plus suivant une grande économie de mots, sans recourir à de vastes échelles de cadre (peu de plans larges dans le film) ou à de brusques mouvements de caméra, c'est atteindre un sublime voilé au diapason de la trouble pureté de l'amour inconditionnel d'Oskar.

1) Léonard Haddad, « Comme dans un rêve », livret du dvd *Morse*, Metropolitan Film & Video, 2010, p. 15.

2) Bénédicte Martin-Vaillant, « À défaut du net. Esquisse de problématique sur la place du flou au cinéma », *Simulacres*, n° 7, novembre 2002, p. 121.

3) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 35.

Transparence et obstacle

L'un des enjeux de *Morse*, film foncièrement tactile, est le contact physique entre les deux jeunes protagonistes. Outre les épisodes du Rubik's Cube, vecteur d'effleurement, ce contact survient pour la première fois quand Oskar initie Eli au morse : cette dernière finit par poser sa main sur la sienne en lui disant qu'elle l'aidera à se défendre contre ses agresseurs (00:36:34). Le deuxième contact est l'étreinte d'Oskar qui avoue à Eli l'aimer « beaucoup » (00:40:10). Le troisième consacre l'intimité des deux enfants, nus dans le lit. Mais leur relation traverse une crise, le garçon découvrant la vérité sur celle qui est devenue sa petite amie. Intervient alors la scène de la porte vitrée (01:16:03). Le visage des enfants est grave, chaque mot pesé : l'instant est critique, comme suspendu, et coïncide avec la seule et unique mention du mot « vampire » dans le film. Elle matérialise la barrière infranchissable que représente la différence de nature entre les deux héros sous la forme d'une transparence partielle, annonciatrice de la ligne de démarcation invisible que traversera plus tard Eli en entrant chez Oskar. On demandera aux élèves de dégager les moyens mis en œuvre par le metteur en scène pour insuffler de la suggestivité à ce moment d'explicitation, au point de le rendre poétique. S'opère d'abord un mouvement de resserrement : Eli recule dans un plan de demi-ensemble en légère plongée ; quand elle passe le seuil pour refermer la porte, la caméra la filme de dos dans un plan large qui se réduit par l'amorce d'un travelling. La suite est une succession de gros plans construits en champs-contrechamps sur Eli et Oskar de chaque côté de la vitre. Le va-et-vient des mains (elle, les doigts maculés, comme usés ; lui, les mains gantées) se cherchant et se superposant est une façon pour eux de garder le contact, de

rester en partie sur le même plan de réalité malgré le caractère effarant de ce qu'ils se disent : « *Es-tu morte ?* » « *J'ai douze ans. Depuis longtemps.* » Il y a les mots qui éloignent et les mains qui rapprochent, même si la séparation persiste. La surface s'anime sous leurs doigts – on songe à une diseuse de bonne aventure lisant sur les lignes d'une paume : les tracés dessinés sur la vitre figurent en fin de compte les sinuosités de leur vie commune à venir, l'absence de ligne claire, les points de contact et de rupture, les complications inévitables.



SÉQUENCE

L'horreur en apnée

Oskar est désespéré. Eli partie dans la nuit, il est devenu une enveloppe vide, un poisson qui manque d'air dans son bocal, tout juste capable de rester collé à la fenêtre de sa chambre. Un coup de téléphone lui redonne provisoirement un peu de souffle et de volonté : il confirme qu'il viendra à la piscine. Mais c'est un piège qui le replonge dans le quotidien asphyxiant de l'écolier pris pour cible. En six minutes et soixante plans, la séquence 56 atteint son paroxysme en combinant la suggestion et l'expressivité gore, horrifique. Le tout pour faire advenir un motif imaginaire et symbolique souvent exploré dans les arts, qui peut se résumer de la sorte : pour renaître, il faut d'abord mourir.

Poussée de la violence

« *Bad* » : voilà le mot ostensiblement mis en valeur à l'ouverture de la séquence (1). Certes le vocable est suédois (il signifie « bain », « piscine »), mais Tomas Alfredson joue de sa résonance anglaise pour dégager la double orientation de l'épisode : à une forme de distanciation propice à l'humour noir ou à l'ironie répond le caractère implacable de la violence s'immisçant dans le havre de paix illuminé la nuit. Restée jusqu'alors en suspens, la promesse faite à Oskar par Conny et sa bande de lui donner un bain à leur façon va se concrétiser – auparavant, Martin lui a lancé : « *Finale*ment tu l'as ta baignade » (01:02:21), mais ce n'était pas encore ça. Un temps refoulé, le harcèlement fait retour et le pire est en marche. Cela se traduit par les premiers mouvements de caméra qui dessinent des trajectoires enfermantes. Le pano-travelling du vestiaire découvre Oskar pris entre les lignes horizontales du banc et les lignes verticales des casiers (2a), avant de repartir en sens contraire pour faire émerger d'une autre travée Martin (2b) et une présence encore hors champ, suggérée par le reflet d'une porte qui s'entrouvre. Après le plan extérieur sur la menace qui se précise (3), la caméra opère un mouvement qui conduit Martin vers Avila. Ce dernier fait du sur-place (4), ce qui annonce qu'il ne sera d'aucun secours pour Oskar : parti voir le feu déclenché par les conspirateurs (6), on l'entend crier hors champ d'une façon aussi inefficace que lors de la sortie sur le lac, alors que la caméra reste rivée sur le frère de Conny introduit dans le champ par le travelling arrière (7). Entre-temps, Martin poursuit le cours d'aquagym dans une série de champs-contre-champs (5, 8, 9, 10, 11, 12) où la plongée insiste sur la position

d'infériorité d'Oskar. Le radiocassette passe « *Flash in the Night* » (1982) du groupe Secret Service, chanson que Tomas Alfredson qualifie de « *voix coincée dans une caisse* ». Le dernier long déplacement de caméra – la suite se décline en plans majoritairement fixes et serrés – vide le lieu des enfants figurants et réunit la victime et ses bourreaux (13a) ; apparaît dans le pano-travelling un couteau à cran d'arrêt (13b) qui signifie le point de non-retour.

Jimmy fait face à Oskar. Sûr de lui, il n'a pas besoin de rester debout pour le dominer. Il s'accroupit et la succession des champs-contre-champs souligne son emprise et la violence de la loi du Talion énoncée (14, 15-24). Le poste radio jeté dans l'eau par Conny, le piège se referme un peu plus (25, 26), isole définitivement Oskar. Retrouvant ses réflexes de gosse soumis, il obéit au signe de main de Jimmy (27, 28, 29), geste quasi hypnotique qui rapproche l'adolescent, le seul à être de plain-pied dans l'âge pubertaire, du vampire et de sa force d'attraction/répulsion. Oskar plongé sous l'eau (30-38), la caméra reste d'abord à la surface, ménageant un pur moment de suspense (gros plans sur l'horloge, suppliques et visages tendus des enfants), qui oblige Andreas à s'asseoir à l'écart pour ne pas voir (39-54) – il sera le seul épargné, n'ayant que ses yeux pour pleurer.

Renaissance dans un bain de sang

Tout bascule ensuite dans l'horreur filmée depuis un long plan sous-aquatique. Sous la ligne de flottaison nous parviennent les bribes audiovisuelles du carnage. La brutalité ainsi étouffée est amplifiée. Alfredson établit alors un moyen terme entre les scènes de piscine anxieuses et suggestives de *La Féline* (1942), de Jacques Tourneur, ou *Suspiria* (1977), de Dario Argento, et l'affrontement sanglant dans la piscine désaffectée de *Jennifer's Body* (2009), de Karyn Kusama. Le traitement visuel est fragmentaire et gore – pieds qui s'agitent (55b), tête et bras coupés (55c, 55d) ; le traitement sonore, lui, est plus continu, rapportant la rumeur sourde d'un monde qui hurle à la mort. C'est sans doute le plan du film où Alfredson réunit le plus intensément macabre et comique.

Oskar garde les yeux fermés jusqu'à ce qu'un bras vienne le tirer de la noyade (55e), façon de souligner, comme pour la scène où Eli se jette sur Lacke dans son dos, qu'il ne voit jamais la vampire en action mue par sa nature monstrueuse. Par ailleurs, quelque chose de primordial se joue, comme le confirme la présence de l'élémentaire (l'eau

et le feu) : le bain létal devient bain matriciel. Dans un passage du flou au net symptomatique de l'état de semi conscience qu'il quitte (56, 57), Oskar ouvre les yeux tel un nouveau-né, ne pleure pas mais sourit à la vie nouvelle qui se présente à lui (58, 59). Eli l'a « engendré » – c'est le terme employé pour désigner l'action consistant à transformer un humain en vampire –, mais sans l'avoir contaminé. Toute naissance s'accompagne de sang, ce que rappelle Alfredson dans l'ultime plan, large (60), s'apparentant à une photo de Gregory Crewdson¹ : le spectateur est convié à contempler l'ampleur du désastre dans un lieu ordinaire transformé en théâtre de la cruauté. L'ironie macabre a redéfini l'espace, ajoutant aux lignes géométriques claires, au bleu et aux couleurs pastel dominantes le sang qui tache et les bouts de corps démembrés.

1) Cf. ses séries *Twilight* (1998-2002), *Dream House* (2002) et *Beneath the Roses* (2003-2005) où des scènes de la vie quotidienne, capturées en plan large, basculent dans l'inquiétante étrangeté.



1



2a



2b



4



6



7



8



13a



13b



14



15



26



28



54



55b



55d



55e



56



57



60

Oskar souffre-douleur

La séquence de la piscine conclut une série d'humiliations subies par Oskar. Les élèves pourront ainsi relever cinq scènes et établiront ce qui les rapproche et les différencie.

Les deux premières, successives, marquent la prise en étau du garçon suivant deux modalités distinctes de tournage : en classe, le jeu sur la profondeur de champ montre Oskar bloqué entre Conny et Martin ; dans le couloir, un pano-travelling avant et latéral se rapproche de l'enfant plaqué contre un casier. La pression silencieuse à distance se convertit en paroles et pichenette sur le nez mortifiantes. L'agression à la sortie de l'école conjoint travelling, plans fixes et champs-contrechamps pour accroître la violence du piège – au même endroit, plus tard, Oskar regarde Conny se faire bousculer par son frère devant ses copains rieurs. Cela se termine par une balafre sur la joue et un effet d'acouphène, qui annonce le retour de bâton dans la scène du lac gelé, avec l'oreille de Conny en sang. L'espace, contrairement à celui de l'agression nocturne, est alors ouvert, annonçant une possible fin des harcèlements. Entre-temps, Oskar récupère stoïquement son pantalon dans la pissotière. Continue-t-il à abdiquer ou a-t-il déjà décidé de riposter – ce que suggère le plan précédent où il soulève une barre d'haltérophilie ?

Les mots au bout des doigts

Seuls dans le compartiment, les deux enfants pourraient se passer du morse pour communiquer ; le couvercle de la malle laisse filtrer les mots chuchotés. Si le cinéaste y recourt dans l'ultime séquence c'est pour insister sur la nature unique et secrète de la relation ainsi nouée. C'est aussi pour parachever la résonance poétique de ce mode d'expression qui transforme la matière inerte (mur de séparation, planche de bois...) en surface émouvante et parlante.

Les plans incluant l'usage du morse constituent un réseau de rimes audiovisuelles à l'origine d'un circuit de communication paradoxal, digne de l'oxymore, puisqu'il repose sur la fragile puissance de la tactilité impliquant le contact à distance. Cela commence avec l'apprentissage du principe des courtes et des longues (00:35:18). La leçon est aussitôt suivie de sa mise en application : de chaque côté de la cloison, Eli et Oskar communiquent, excluant Håkan qui tend l'oreille sans pouvoir accéder à ce qu'ils se disent (00:37:34). Plus tard, Oskar ne frappe pas à la porte de l'appartement d'Eli mais se signale en morse (01:15:05), façon de rétablir immédiatement leur intimité alors qu'ils se sont quittés sur de mauvaises bases : Eli a brutalement révélé sa nature de vampire en se précipitant sur le sang d'Oskar gouttant sur le sol.



PLAN

Épilogue

Le train emporte Oskar et Eli vers une vie nouvelle, un ailleurs, ce qui semble esquisser un *happy end*. Pourtant l'échappée recèle sa part d'ombre. En un plan séquence d'à peine une minute (01:44:36 à 01:45:35), Tomas Alfredson insinue la complexité du moment, à la fois prometteur, grave, ouvert et mélancolique.

Le voyage immobile

L'épilogue est plus que la dernière partie ou la conclusion d'une œuvre ; il correspond à un après de l'action principale et peut être une façon d'entrevoir la suite. Eli et Oskar tournent la page, laissant derrière eux la violence quotidienne et exceptionnelle de Blackeberg. Les voilà déjà engagés dans la vie nomade souvent inhérente aux vampires et à leurs compagnons en mal d'intégration. La séquence, véritable bulle dans le film, ménagée entre la reprise du noir d'où émergent les flocons tombant du ciel et le générique de fin, s'apparente à un temps suspendu : tout est désormais possible pour le jeune couple – à l'extérieur défile la page blanche du paysage enneigé –, la seule certitude étant l'entre-deux existentiel qui les attend, à la fois humain et inhumain. Dans le roman, un contrôleur intervient, interroge Oskar sur sa valise « *vraiment très ancienne* ». Dans le film, le billet de train est posé sur la tablette mais pas d'employé des transports et encore moins d'autres passagers. L'enfant est comme seul au monde et trouve un nouveau souffle, ce que semblent signaler les rideaux battant au vent au début de la séquence. À ce titre, tout en lui ressemblant, Oskar se démarque du petit Johan enfermé dans l'atmosphère suffocante du compartiment au début du *Silence* (1963), d'Ingmar Bergman – cinéaste des vampires psychiques, comme dans *Persona* (1966) ou *L'Heure du loup* (1967) – et qui regarde par la fenêtre un pays étranger en proie à la guerre.

Oskar prend son destin en mains, va de l'avant mais, comme l'indique le mouvement de caméra, cela ne se fera pas sans encombre. Le lent pano-travelling avant opère à l'inverse de la trajectoire du train et remonte l'allée du compartiment pour dévoiler sur la droite Oskar placé dans le sens de la marche. Si l'enfant semble regarder vers l'avenir, il apparaît aussi bloqué dans le plan, de nouveau rivé à une vitre et coïncé par la malle dissimulant sa compagne.



Sans compter qu'il marche dans les pas de Håkan, son départ rejouant l'arrivée en taxi de l'homme aux côtés d'une Eli fredonnant dont on voit à peine les cheveux noirs.

Proximité lointaine

Eli est une présence absence. Elle se manifeste par le sac rouge sang posé en face du garçon, par le thème musical déjà entendu lors de la deuxième rencontre des enfants, par le bruit hors champ des tapotements, qui suit immédiatement celui d'un passage à niveau. La caméra recadre en travelling vertical et fait entrer dans le champ une partie de la malle. Eli est là, ou presque, et tire Oskar de ses pensées par le morse. La parole intime sollicitée, primitive à sa manière, se réalise aux antipodes des moyens de communication modernes. Elle insiste sur la barrière entre les interlocuteurs, mais transforme l'obstacle en membrane tactile qui fait résonner les mots du cœur. Cela rappelle la séquence de jeu de mains sur la porte vitrée durant laquelle la bande son est traversée par le bruit d'un train qui passe. La réponse d'Oskar combine sourde frustration – la séparation insiste sous les tapes et frictions du doigt – et tendre innocence : . _ _ . / . . _ / . . . / . . . soit puss (*bisou*) en suédois. Tout concourt à faire des enfants un duo romantique, victime d'une malédiction, deux *âmes perdues* proches et « *aussi éloignées l'une de l'autre que l'aube du crépuscule*¹ ». Ils sont de la sorte à l'image d'Étienne de Navarre et Isabeau d'Anjou dans *Ladyhawke* (1985), de Richard Donner, qui voyagent ensemble sans jamais se voir sous leur apparence humaine, l'un se transformant en loup la nuit, l'autre en faucon le jour. L'épilogue repose en somme sur un subtil effet de contraste entre l'apparente sérénité d'Oskar et tout ce que ce nouveau départ implique d'épreuves à venir : une grande histoire d'amour et une vie d'exilé bien lourdes pour d'aussi frêles épaules que celles du garçon – même s'il s'est exercé à l'haltérophilie.

1) Poppy Z. Brite, *Âmes perdues*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 74.

MOTIF

La neige

Dans *Morse*, comme ailleurs, la neige sert aussi bien à recouvrir toute aspérité, à plonger le monde et les êtres dans la torpeur, qu'à faire ressortir les figures, exacerber les situations explosives. Blackeberg vit au ralenti, surtout dans la lumière de l'obscurité suédoise, diffuse et sans ombres. Le blanc de la neige associé au noir des nuits interminables crée un environnement ouaté, aux teintes froides, qui redouble la vie fade des habitants. Puis surgit Eli, héroïne de conte avec ses yeux charbonneux et ses habits trop minces, blanche comme la neige, rouge comme le sang. Sans rompre l'ambiance atonale, elle la secoue, la déchire par de brefs élans d'horreur. Elle échappe au froid qui ankylose et alourdit les corps, contrairement à Håkan peinant à tirer le cadavre sur la luge et jouant à sa façon les déplacements patauds des malfrats souffrant du climat dans *Fargo* (1996), des frères Coen. Eli devient le nouveau point d'ancrage dans un univers flottant, à l'instar de Pirita, la jeune sorcière laponne du *Renne blanc* (1952) d'Erik Blomberg, objet d'une traque implacable dans un monde polaire sans borne, où l'aube et le crépuscule se confondent : quand elle s'en prend aux chasseurs ses étreintes sont dignes d'un vampire.

Au trouble de la blancheur aveuglante, semblable à l'obscurité suscitant la peur devant ce qui ne se dévoile pas, répond la netteté du sang, imprimé à même la page neigeuse. *Morse* rejoint alors des films plus démonstratifs en matière d'effets graphiques, où le rouge souille de façon abjecte ou esthétique les surfaces immaculées. Outre les restes de femmes disparues prises dans des congères dans *X-Files : Régénération* (2008) – on songe au corps de Jocke dans la glace –, il y a le *gore* potache de *Dead Snow* (2009), les giclées sanglantes de *Cold Prey* (2006), dont l'hôtel abandonné dans les montagnes norvégiennes rappelle l'Overlook de *Shining* (1980), le *gore* sauvage de *30 jours de nuit* (2007), où des vampires débarquent dans une bourgade de l'Alaska plongée durant un mois dans la nuit. Dans *The Children* (2008), Tom Shankland filme en plongée les traînées de sang sur la neige indiquant que le corps du père a été déplacé sur une luge par les enfants passés maîtres dans l'art de la cruauté.

Dans *Laisse-moi entrer*, Håkan parcourt les premières lignes du *Joyau de la reine* (1834), roman d'Almqvist dont le personnage le plus mystérieux est androgyne :



Fargo, J. et E. Coen (20th Century Fox)



Noi Albinoi, D. Kari (One plus One)



Shining, S. Kubrick (Warner)



Essential Killing, J. Skolimowski (Skopia Film)

« Tintomora ! Deux choses sont blanches : l'innocence et l'arsenic¹. » La citation résume l'ambiguïté de la blancheur dans *Morse*, qui rapproche les extrêmes, joue des confusions. En recouvrant tout, la surface neigeuse attire l'attention sur ce qui est enfoui, malmène les repères ordinaires. Dans *The Thing* (1982), John Carpenter conjoint l'univers glacé de l'Antarctique et une menace informe pour dire l'incertitude identitaire : personne n'est ce qu'il semble être. Eli n'est pas simplement une petite fille et pas simplement un vampire. De la même façon, qui est vraiment la Catherine de *Giorgino* (1994) incarnée par Mylène Farmer, femme enfant quasi autiste, au visage aussi diaphane que la neige qui ensevelit le village de Chanteloup ? Quel piège se referme sur Jack Torrance dans *Shining* ? Celui de l'aliénation mentale ou de la hantise ? Dans *Un roi sans divertissement* (1963) de François Leterrier, d'après le roman de Jean Giono, son ennui existentiel et sa fascination pour le sang sur la neige livrent Langlois à une pulsion meurtrière qui le dépersonnalise. Les Amérindiens de *Frozen River* (2008), émigrés clandestins pour la plupart, subissent une autre forme de déphasage dans le paysage glacé de l'État de New York. Dans *Noi Albinoi* (2002), la pâleur de la peau du protagoniste le fait se fondre un peu plus dans le décor de Bolungarvik, fjord aux confins de l'Islande qui l'enlise. Dans *Essential Killing* (2011), Jerzy Skolimowski fait de Vincent Gallo, personnage mutique pourchassé dans des immensités blafardes, un bloc d'identité aussi impénétrable que la nappe blanche où il se perd. En définitive, le motif de la neige peut être associé à la question de l'identité et de l'intimité. Ce qu'Orson Welles immortalise dans *Citizen Kane* (1941) avec deux objets emblématiques : la boule de verre enfermant la maisonnette sous la neige, la luge sur laquelle est inscrit l'énigmatique « *Rosebud* ».

1) John Ajvide Lindqvist, *Laisse-moi entrer*, op. cit., p. 51.

Sur et sous le lac gelé

La sortie sur le lac permet de revenir avec les élèves sur un changement de mise en scène concernant le monde enneigé de *Morse* qui, pourtant, contribue à renforcer la noirceur du film. Alfredson et son directeur photo ont opté pour un espace ouvert, ensoleillé : la neige scintille, la réverbération de la lumière, des respirations et des voix est à son maximum. Nous sommes aux sports d'hiver et l'heure semble à l'insouciance. M. Avila s'agite, hurle ses ordres comiques à la cantonade (« *Attention au trouille là-bas* »), encourage les enfants à uriner sur la neige : « *Ça fera de la glace jaune*. » Cette couleur, éclatante sur la combinaison de l'un des gamins, contraste avec le noir, le blanc et le rouge dominants. Cependant, la séquence souffle le chaud et le froid, la détente n'y est qu'illusoire : à Blackeberg, les cadavres attendent juste sous la surface et les coups partent aussi en plein jour. Les signes annonciateurs ne manquent pas : gros plan sur la bouche de canalisation, récupération du bâton déjà utilisé par Håkan, même jeu de proximité audiovisuelle que pour les scènes de meurtre (cf. p. 16). La violence finit par détoner et le sang par couler à nouveau, prenant dans une tenaille sonore élèves et enseignants. Tout se conclut par le bruit de la tronçonneuse entamant la glace pour dégager le corps de Jocke.



Atelier pratique : sonoriser

Un atelier de sonorisation peut être proposé sur la scène où Oskar défie Eli d'entrer sans y être invitée. Au préalable seront rappelées les compétences liées au son pour un film : l'ingénieur du son et le *perchman* œuvrent à la prise de son direct ; le monteur son établit les sons à ajouter, améliorer, remplacer ; le mixeur son orchestre tous les sons apportés (musiques comprises). Déjà soucieux de ne pas en faire trop lors du tournage, Alfredson décide en post-production d'enlever les effets sonores appuyés et la musique conférant un aspect tape-à-l'œil à la scène. De son côté, Matt Reeves utilise dans *Let Me In* (2010), le remake de *Morse*, une musique aux inflexions mystiques, avec voix blanches. Une fois l'extrait, vierge de tous sons, importé dans un logiciel de montage, les élèves auront pour consigne de le sonoriser (la musique est autorisée) en motivant leur approche : visent-ils la dimension horrifique, naturaliste, pathétique, lyrique, etc. ? Veulent-ils souligner le caractère spectaculaire du moment ou la torture intérieure subie par Eli, résumée ainsi dans le roman : « [Oskar] regarda de nouveau Eli dans les yeux et ne la trouva pas¹. »

1) John Ajvide Lindqvist, *Laisse-moi entrer*, op. cit., p. 401.

Ressources

Banques de sons :
<http://www.universal-soundbank.com>
<http://www.sound-fishing.net>
<http://www.dinosoria.com/bruitages.htm>
<http://www.desartsonnants.com>



TECHNIQUE

Proximités sonores

L'ouverture de *Morse* est programmatique : le noir du générique se prolonge et favorise d'emblée l'immersion sonore. À défaut d'image lisible le spectateur distingue des sons ambiants tour à tour nets et imprécis (vent, bruits de train, de circulation, aboiements de chien...). Pareille prééminence de l'audio n'a rien d'étonnant dans une fiction vouée aux créatures de la nuit dont l'acuité des sens, particulièrement leur ouïe exceptionnelle, est connue. Lorsque Louis raconte sa transformation dans *Entretien avec un vampire* (1976), il dit avoir découvert un nouveau champ de perception : « *Le son grossit tellement qu'il me parut non seulement emplir mes oreilles, mais aussi envahir tous mes sens, palpiter dans mes lèvres et dans mes doigts, dans la chair de mes tempes, dans mes veines*¹. »

À portée d'oreille

Morse exerce une réelle emprise auditive en combinant les sons moins entendus qu'attendus (environnants et familiers) et les sons qui ne confortent pas l'écoute mais l'éveillent. Ces derniers font l'objet de gros plans sonores suivant un décrochement spatial : ils attirent l'attention sur un point de l'image filmée en plan large en opérant un effet discrètement antiréaliste. Il en va ainsi des deux scènes de meurtre en extérieur. Håkan guette une victime dans les bois ; le chemin sur lequel il se trouve est à mi-distance du premier plan et de l'arrière-plan traversé par la rumeur du trafic routier. Or, on entend d'assez près les paroles de l'homme, voire sa respiration, jusqu'au bruit de l'halothane diffusé qui étouffe les autres sons – annonciateur par son atroce et discrète amplification des frottements de la corde et du sang s'écoulant dans le jerrycan. Même chose quand Eli s'en prend à Jocke sous le pont. La caméra reste à distance mais on perçoit distinctement l'enfant appeler à l'aide puis se jeter sur l'homme avec des grognements amplifiés par les murs du pont. Le réalisateur éloigne donc visuellement le spectateur de l'agression pour mieux le rapprocher et l'impliquer par le son. Moins ostentatoire, le dispositif est tout aussi efficace en matière d'attraction/répulsion que l'emploi du son hors champ dans l'attaque de Lacke dans la salle de bains : la violence se déchaîne de l'autre côté de la porte entr'ouverte, mais l'impact est tel que l'œil écoute.



Écouter le corps

Per Sundström, ingénieur du son, souligne le fait que le monde enneigé rend plus proches les bruits, notamment ceux du corps : on discerne les crissements des chaussures, les frottements et froissements d'habits ; on perçoit plus nettement les chuintements, renflements, respirations, déglutitions... L'ambition du réalisateur et de l'équipe technique est même de faire entendre les yeux des personnages s'ouvrir et se fermer ! La proximité sonore des bruits corporels – Michel Chion les appelle les « *sons internes* » – sort le film de la simple atmosphère glacée et l'oriente vers l'organique, le vivant humain et inhumain. Quand Eli laisse s'exprimer ses instincts de vampire, le magma sonore qu'elle émet est obtenu par le mixage de bruits d'animaux et de bruits de melon ou de saucisse mastiqués par la doublure voix de Lina Leandersson. La surdétermination sonore, d'autant plus vive que les mots sont rares et les moments de silence souvent étirés, ménage des bulles acoustiques propices au déploiement de l'intime, aux résonances intérieures. Comme lors de la rencontre d'Eli et Oskar autour du Rubik's Cube. Aux gargouillis du ventre d'Eli (audibles également chez Virginia affamée) se mêlent les grincements du cube, les respirations, le reniflement d'Oskar qui sent la jeune fille, le tout enrobé d'une nappe musicale retenue qui finit de densifier l'instant. Le point d'orgue de la scène est atteint quand Eli, pliée en deux, souffle comme pour sortir d'elle l'appel du sang. En vain.

1) Anne Rice, *Entretien avec un vampire*, Paris, Fleuve Noir, coll. « Thriller fantastique », 1990, p. 31.

Bibliographie

Véronique Campan, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999.
Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.
Francisco Ferreira, « Formation sur le son au cinéma », www.clairobcur.info/files/429/LACBsonFERREIRA.pdf

FILIATIONS

Enfance et déviances

« L'innocence peut être un enfer » : la phrase est prononcée dans *L'Enfant miroir* (1990) de Philip Ridley, où le jeune Seth est persuadé que la veuve de son bourg rural de l'Amérique des années 1950 est un vampire. *Morse* et nombre de films voués à la période précédant l'adolescence¹ ciblent l'ambiguïté attachée au monde de l'enfance, vulnérable et prometteur, entre pureté et dénaturation. Ils insistent sur les relations complexes à la norme, la morale, l'identité sexuelle – dans *Tomboy* (2011), notamment, Céline Sciamma développe un inquiétant récit à partir du physique androgyne de Laure se faisant passer pour un garçon (Eli en est vraiment un mais castré). Se pose alors la question de la monstrosité : l'enfant est en principe celui qui s'effraie du croquemitaine, de la chose tapie dans le placard. Or, une terrifiante réversibilité peut agir : l'enfant prend la place de ce qu'il redoute.

Passe-temps monstrueux

Comme l'illustre *Morse* (cf. p. 9), la marge est étroite entre jeu et atrocité. L'exemple le plus éprouvant est donné par *Les Révoltés de l'an 2000* (1976), film phare – avec *L'Esprit de la ruche* (1973), de Victor Erice – pour la nouvelle génération de cinéastes fantastiques espagnols recourant volontiers aux enfants : Jaume Balagueró (*La Secte sans nom*, 1999 ; *Fragile*, 2005), Juan Antonio Bayona (*L'Orphelinat*, 2007) et Jaume Collet-Serra (*Esther*, 2009). Dans *Les Révoltés de l'an 2000*, un couple de touristes anglais en vacances sur la petite île d'Almanzora s'étonne de n'y croiser que des enfants. Cette omniprésence sans adultes finit par devenir oppressante, jusqu'à l'abominable révélation. Tom découvre une version sadique du jeu de la piñata : une fillette, les yeux bandés, brandit une faux pour frapper le corps d'un mort que ses camarades font monter et descendre à l'aide d'une poulie. Le pire est le naturel avec lequel le jeu de massacre est converti en activité ludique. Détourner les occupations les plus pacifiques est inhérent au cinéma de la perversion infantile. Dans

La Mauvaise Graine (1956), de Mervyn LeRoy, Rhoda Penmark, huit ans, tue un camarade de classe avec des chaussures à claquettes et joue du piano alors que le jardinier brûle vif dans la cave.

Férocités infantiles

Morse n'évoque pas simplement la frontière entre angélisme et perversion, mais aussi celle entre la cruauté contrainte et la cruauté choisie. Eli dit à Oskar qu'elle tue par nécessité et pointe chez ce dernier sa fascination pour la violence. Le garçon est mû par le même penchant qui pousse le jeune quatuor à partir à la recherche d'un cadavre dans *Stand by Me* (1986), ou Seth et ses camarades à faire exploser un crapaud au début de *L'Enfant miroir*. De son côté, Eli se rapproche plutôt de forces du Mal engendrées malgré elles, à l'instar de l'héroïne de *Dorothy* (2008), d'Agnès Merlet, soupçonnée d'avoir tué un bébé : elle est en fait le fruit d'une communauté recluse dans une petite île du nord de l'Irlande. Il en va de même pour Sadako dans *Ring* (1998), d'Hideo Nakata : enfermée vivante dans un puits, elle revient par-delà sa mort pour retourner contre la société, et à travers les moyens de communication et les médias modernes, la barbarie dont elle a été victime. Guillermo del Toro fait coïncider dans *L'Échine du diable* (2001) et *Le Labyrinthe de Pan* (2006) périodes de guerre et plongées des enfants – Carlos à l'orphelinat de Santa Lucia, Ofelia dans et sous les montagnes d'une région isolée – dans une cruelle initiation au contact d'un fantôme ou d'une faune hostile. Susanne Bier, enfin, revient dans *Revenge* (2010) sur l'engrenage de la violence et la loi du Talion qui font des ravages aussi bien chez les adultes que chez les enfants : Christian vengeant Elias brutalisé à l'école rappelle Eli qui enjoint Oskar à frapper plus fort que ses persécuteurs.

Par ailleurs, l'enfance est souvent envisagée comme un état primitif, proche de la sauvagerie. Preuve en est la précarité de sa parole ou sa propension à en adopter une autre qui lui est étrangère et la défigure, à l'image d'Eli vampire qui grogne, de la petite Regan débitant des



L'Enfant miroir de P. Ridley (Bialystock & Bloom Limited)



Les Révoltés de l'an 2000 de N. Ibañez Serrador (Wild Side)

mots orduriers dans *L'Exorciste* (1973), de Michael Myers définitivement mutique dans son costume de clown, couteau ensanglanté à la main (*Halloween*, 1978), de la fille revenante, silencieuse depuis sa mort, dans *Les Autres* (2001). En définitive, une forme d'exacerbation opère avec l'enfant, dans un âge transitoire prompt à croire au monde invisible et à devenir le réceptacle de puissances hors du commun (Danny et son don de double vue dans *Shining*, Cole capable de voir les morts dans *Sixième sens*...). Le cinéma s'en nourrit pour ménager des représentations du pire à proximité du pur et intensifier la sensorialité à l'œuvre : « Pour les yeux d'un enfant, le vert d'une pelouse est de la couleur des émeraudes [...], le bleu d'un ciel hivernal est aussi violent qu'un pic à glace, le blanc d'une neige fraîchement tombée est une décharge d'énergie onirique. Et le noir... est plus noir². »

1) Même s'il est difficile de dissocier pleinement enfance et adolescence, il n'est question ici que de films consacrés à des personnages ne dépassant pas quatorze ans. Oskar malmené et le lien d'Eli au sang font songer à l'humiliation par le sang que subit Carrie dans le roman et le film éponymes, mais l'héroïne imaginée par Stephen King a dix-sept ans.

2) Stephen King, *Anatomie de l'horreur* (*Danse Macabre*, 1981), Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Suspense », 1995, p. 230.



Halloween de J. Carpenter (Opening)

PISTES DE TRAVAIL

Comique macabre

Dans quelle mesure le comique intervient-il dans le film ? Sans effacer le caractère inquiétant et sordide des situations, *Morse* ménage des moments où intervient le « rire malvenu », pour reprendre l'expression de Jean Fabre, « non pas rougissant mais jaunissant, chargé d'ambivalence parce qu'hésitant entre la récupération rapide du choc émotionnel et l'angoisse de la nouvelle vérité, surnaturelle¹ ». Pareil rire de surface démarque une sourdine insistante, celle du quotidien en perte de contrôle, en proie aux déraillements, aux tensions grotesques le faisant évoluer au bord du gouffre. Ce débordement ponctuel est d'autant plus frappant qu'il se manifeste dans un monde de la retenue : minimalisme de la parole et des mouvements, corps engoncés et ralentis par le froid. Dans ce contexte, les gestes approximatifs de Håkan deviennent des postures dignes de figurer au répertoire burlesque. Dans la scène du vestiaire, la méthode adoptée semble bien incohérente, répétant le dispositif de la scène du bois qui conduit au fiasco. La machinerie sarcastique opère via le grossissement d'éléments triviaux : l'entonnoir et le jerrycan maculés de sang – aussi déplacés que la tronçonneuse découpant la glace pour extirper le cadavre de Jocke. Le plan large, fixe, permet d'apprécier le caractère incongru du tableau obtenu : le chien toiletté observe Håkan à quatre pattes, empêtré dans son vêtement de plastique et sa tâche *gore*. De même, l'horreur est indéniable lors de l'attaque des chats mais il s'opère un glissement cruel à l'issue duquel le rire se fige en grimace. La scène insiste sur la régression des adultes : la chute de Virginia dans l'escalier, Gösta réfugié sur le balcon, un chat dans les bras.

1) Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 137.



Le puzzle

La présence du Rubik's Cube et de l'œuf-puzzle rappellent que la figure du vampire est liée aux casse-tête et aux jeux de patience. Une tradition veut que les créatures de la nuit soient poussées à dénouer tous les nœuds qu'elles voient, à reconstituer les objets brisés ou à compter toutes les graines tombées d'un sac renversé, même si le jour arrive – leur délivrance ne survient qu'une fois le décompte arrivé à son terme. La dextérité d'Eli concernant le cube indique qu'elle a le temps pour elle. Quand Oskar lui demande comment elle a fait, elle répond qu'elle a tourné. Elle pourrait rajouter « tourner en rond. » Condamnée à l'éternité, portée comme un fardeau, elle doit tuer le temps et, pour cela, elle s'emploie à reconstituer des puzzles. Belle façon de dire la solitude du vampire².

2) Cf. l'anthologie présentée par Barbara Sadoul, *La Solitude du vampire. De Bradbury à Seignolle*, Paris, Libro, 2003.



Musique de film

Exécutée par Johan Soderqvist, compositeur suédois réputé pour ses collaborations avec Susanne Bier (*Brothers*, *After the Wedding*, *Revenge...*), la bande originale de *Morse* privilégie mélodie et harmonie en évitant les orchestrations illustratives de l'horreur ou de l'angoisse. Tomas Alfredson a demandé au musicien d'« accentuer le romantisme et la tristesse plutôt que la violence ». Il l'a ainsi orienté vers la « Pavane » de Gabriel Fauré pour sa majestueuse lenteur. Outre des mouvements plus symphoniques, Soderqvist livre un morceau au piano pour décrire l'intériorité d'Oskar, une ballade mélancolique à la guitare (la première scène chez le père), ou encore des airs au waterphone, instrument

à friction inventé à la fin des années 1960 par Richard A. Waters. Sons cristallins et effets de basse réverbérés sont associés pour accentuer le mystère, surtout celui d'Eli et de sa relation avec Oskar.

Chez le père

Oskar rend deux fois visite à son père qui semble vivre à des années-lumière de la Suède urbaine – les plans larges de l'extérieur insistent sur l'isolement de la maison et sur le fait que père et fils semblent seuls au monde. Oskar se replonge dans le temps préservé de l'enfance : il est tracté par son père en moto-neige, retrouve une miniature de char, enfle le pull paternel dans lequel il se blottit... Cette dimension de cocon s'effondre dans la seconde scène, sans éclats de voix ni gestes brusques : le plan sur les sandales enneigées du visiteur (habitant donc pas très loin) suffit à dire que le ver est dans le fruit, que le père partage une autre forme d'intimité (homosexuelle ?) plus forte que celle qu'il entretient avec son fils.



ATELIER

Florilège sensoriel



L'un des prolongements autour de *Morse* après la projection peut porter sur les sensations éprouvées. Les élèves ne manqueront pas d'évoquer les impressions de lenteur, de malaise, de peur, de tristesse, d'immersion dans un monde à part. Ce sera l'occasion de parler de l'imprégnation audiovisuelle ménagée par le cinéaste, notamment via un montage aux antipodes de la frénésie des images qui s'empare souvent des films de genre actuels, la préférence accordée aux plans qui durent favorisant des perceptions mêlées et à plusieurs degrés, les constants passages du flou au net (cf. p. 10)... On soulignera que l'emprise sensorielle est d'autant plus manifeste, voire accrue, qu'elle s'exerce dans une fiction ancrée dans un espace de froid, de mort et de silence. Les élèves identifieront aisément les moments qui mettent en avant l'ouïe et la vue. Il leur sera aussi demandé de prêter une attention aux autres sens, plus empiriques et plus indirectement mis en œuvre par le cinéma : le goût, le toucher, l'odorat.

Trois sens

Dès les premières images, *Morse* fait place à la sensation tactile. Oskar appose sa main sur la fenêtre de sa chambre comme pour évaluer la réalité d'enfermement dans laquelle il semble aussitôt pris, ou peut-être tenter d'imprimer sa marque à un monde auquel il ne semble déjà plus tout à fait appartenir – son exclusion est signifiée par le harcèlement subi quotidiennement, et son goût prononcé pour les faits divers sanglants le pousse à s'inventer des rôles morbides avec son couteau. D'abord contraint à l'éprouver, le garçon s'approprie le toucher pour le tourner à son avantage. Il renvoie ainsi le coup de cravache reçu au visage en blessant l'oreille de Conny. Mieux, en recourant au morse, il transforme les séparations en surfaces haptiques susceptibles de le sortir de son isolement. Alors que l'enfant surmonte les obstacles pour communiquer avec

Eli, Håkan, de son côté, perd le contact avec elle : il doit se contenter d'une fugitive caresse sur le visage, ce même visage qu'il finira par défigurer en versant de l'acide, liquide qui substitue à la douceur du frôlement la douleur des brûlures. La sensation gustative reste la plus discrète dans le film. Difficile de la suggérer, si ce n'est par le baiser rouge du sang de Lacke qu'Eli fait goûter à Oskar et par les bruits de mastication de la vampire qui concrétisent la sordide saveur de l'hémoglobine à laquelle elle ne résiste pas.

L'odeur, quant à elle, est plus présente. La représenter au cinéma est une forme de gageure et oblige ce dernier à pratiquer la synesthésie (recourir aux notations visuelles ou auditives pour exprimer l'olfactif, par exemple). L'image peut imposer une odeur : un cadavre décomposé suffit à évoquer le pestilentiel et la multitude des chats chez Gösta en dit long sur les fragrances de son appartement. La mimique d'un acteur peut aussi suffire : en témoignent les froncements de nez d'Oskar quand il sent le pull de son père ou qu'il hume l'air de l'appartement d'Eli. Enfin, la présence d'une odeur peut être explicitement formulée. « *Tu sens bizarre* », dit le garçon à sa nouvelle voisine. Dans le roman est mentionnée à plusieurs reprises l'« *odeur de rouille* » qui émane de la jeune vampire. À la différence du *Narcisse noir* (1947), de Michael Powell, l'odeur n'est pas liée dans *Morse* à la sensualité, elle n'est pas vecteur de désir. Elle est trace de l'étrangeté d'Eli, de sa différence incommensurable. Non morte, en manque de sensations tactiles (elle dit avoir perdu la sensation de froid ; on voit en gros plan ses pieds nus à l'hôpital), elle dégage une odeur de vie et de mort qui se confond avec celle du nutriment qu'elle prélève. C'est plus l'odeur que la vue du sang qui lui fait perdre son contrôle quand Oskar lui présente sa main coupée – Virginia, contaminée, respirera de la même façon l'odeur de son pansement devant la glace.

Sans paroles

Les images paraissent éminemment sonores dans *Morse*, les points d'écoute saillants et latents sont nombreux et variés et poussent le spectateur à rester sur le qui-vive, à toujours relayer ce qu'il voit aux données acoustiques qui complexifient souvent l'image. Une scène du roman, absente du film, dit la surdétermination auditive. Oskar écoute Kiss avec son baladeur et propose à Eli, qui ne sait pas ce qu'est un walkman, d'écouter à son tour. Il lui met les écouteurs sur les oreilles. Celle-ci hurle instantanément de douleur¹. À cette hypersensibilité de la vampire s'ajoute le fait que la parole est disqualifiée, les bruits et le silence signifiant bien plus que les mots. Cela atteint une forme de paroxysme pathétique et de maîtrise audiovisuelle poussée dans la scène où Eli se présente à la fenêtre de la chambre d'hôpital où a été transporté Håkan suite à son automutilation. Le cadre laisse voir la chambre depuis l'intérieur. Le premier plan sonore est dominé par le bruit d'un respirateur artificiel. Eli entre dans le champ, derrière la vitre, et tapote au carreau – l'ouïe et le toucher sont alors conjoints. L'homme se lève et marche péniblement avec son déambulateur qui grince. Eli demande à entrer, mais Håkan désigne sa bouche : l'acide a rongé ses cordes vocales et sans doute sa langue. Seule alternative : ouvrir la fenêtre et sortir sa tête pour s'offrir à la dernière étreinte, fatale, de celle qu'il a servie, protégée et aimée. Au bruit de la dépression d'oxygène du tuyau décroché succède celui de la succion – moins animal et plus atténué que dans les attaques d'Eli – et celui du corps qui chute dans le vide et heurte le toit de l'entrée de l'hôpital.

1) John Ajvide Lindqvist, *Laisse-moi entrer*, op. cit., p. 328.

TÉMOIGNAGE

La Suède en toile de fond

« 1982. Un pays qui avance malgré tout. Malgré le froid de février qui a contraint le paysage à faire une pause, a glacé l'eau des lacs et a tendu les branches comme les cordes d'un violon ; les oiseaux se sont envolés vers des lieux moins désolés, les ours ont sombré dans un sommeil profond. Les villes, elles, vont de l'avant.

Le vert chatoyant des réverbères sur les rues, salées et sablées, tient l'obscurité à distance. Provenant de contrées lointaines, le fioul se consume dans les chaudières des tours de ciment. Les gens qui vivent ici gardent l'espoir d'un absolu contraire à tout cela. Ils rentrent chez eux, retirent leurs bottes d'hiver trempées et leurs chandails en acrylique, leurs collants en nylon qui démangent... dans une atmosphère chargée d'électricité.

Dans ces banlieues, les mères travaillent dur, les bons pères de famille raclent le givre des pare-brises de leur voiture, les enfants, méprisant l'obscurité, se lèvent à sept heures du matin et se dirigent vers l'école. Chaque matin chacun lit le journal, chaque soir aussi, puis l'on regarde la télévision où des politiciens débattent autour de ce sous-marin qui s'est échoué sur la côte. Deux façons de penser, blanc ou noir. Comment peut-on supporter cette vie ? Jamais on ne cherche un peu de chaleur chez l'autre, on retient sa langue et on se tourne le dos de crainte de se briser comme des statues de glace. »

Tomas Alfredson, « Note du réalisateur », Dossier de Presse de Morse, 2009, p. 7.

1 - Ce que décrit ici Alfredson est-il mis en avant dans le film ? Pourquoi cette note du réalisateur peut-elle surprendre et quelle est sa fonction ?

2 - Sur quels dysfonctionnements du modèle suédois le cinéaste insiste-t-il quand il parle d'une « atmosphère chargée d'électricité » et d'« un pays qui avance malgré tout » ? Quel(s) moment(s) ou quel(s) personnage(s) du film sont emblématiques de ces réalités ?

3 - Comment Alfredson illustre-t-il dans Morse la dernière phrase de son texte ?

1 - Le note de Tomas Alfredson frappe par l'absence de toute mention concernant la fiction *stricto sensu* ; le mot « vampire » n'est pas employé – ce qui permet de rappeler que le réalisateur a déclaré à plusieurs reprises n'être pas versé dans le cinéma de genre et n'avoir que quelques vagues représentations concernant les vampires. En revanche, il connaît la période des années 1980 qu'il a vécue en partie comme adolescent. Sa note a donc pour fonction d'établir le contexte suédois retenu : il reste implicite dans le film (sauf pour le climat enneigé et la froide obscurité imprégnant la plupart des images) qui n'en donne que de brefs aperçus – un plan montre rapidement la mère d'Oskar en tenue de travail... Il s'agit aussi pour le cinéaste d'indiquer que Morse sera plus un film d'ambiance qu'un film d'action.

2 - Avec l'expression « atmosphère chargée d'électricité », Alfredson suggère la violence inhérente à son pays. Il rejoint ainsi nombre d'artistes qui décrivent l'envers du modèle suédois, moins progressiste qu'il n'y paraît, tout en s'inscrivant dans une fiction de genre. Il en va ainsi de Stieg Larsson et de sa trilogie *Millénium* (2005). Tout en écrivant un thriller criminel et politique, il radiographie les pans obscurs d'un système manichéen (Alfredson parle de « deux façons de penser, blanc ou noir ») rompu aux violences sociales, politiques, sexuelles – chaque grande partie du premier volume s'ouvre avec une statistique liée aux agressions faites aux femmes en Suède. Au demeurant, Daniel Alfredson, frère aîné de Tomas, est producteur et réalisateur des *Millenium* 2 et 3. Morse n'est pas en reste pour mettre en scène les violences, combinant les brutalités ordinaires (le harcèlement scolaire par exemple) et les barbaries plus surnaturelles.

3 - On retient littéralement sa langue dans Morse. La parole y est économe ; à plusieurs reprises les personnages se parlent à eux-mêmes (Lacke, la mère d'Oskar qui soupire et se résigne à regarder seule la télévision) ; d'autres refusent de raconter ce qu'ils ont vu (Gösta, l'homme au chat) ; il peut même y avoir des problèmes de traduction, à l'instar de M. Avila, le professeur de sport, qui semble parler dans le vide lors de la sortie sur le lac tout en disant « trouille » à la place de « trou ». Dans cette perspective, les deux enfants ont trouvé une forme de parade en recourant au morse, histoire de préserver leurs échanges de la dégradation ambiante – Oskar a trop

l'habitude de voir la parole suspectée ou tournée en dérision, comme l'indique la scène de classe où l'enseignante, le policier et ses camarades rient de sa réponse. Alfredson souligne par ailleurs le raidissement des comportements (l'image des « statues de glace »), l'incommunicabilité et l'isolement qui en résulte (« on se tourne le dos »). Il semble ainsi reprendre à son compte la phrase hurlée par l'un des vieux membres de la famille dans *A Swedish Love Story* : « La vie n'est pas faite pour la solitude. » Dès leur première rencontre, Eli affirme qu'ils ne peuvent pas être amis. La suite va prouver le contraire, les corps se rapprochant peu à peu : les accolades sont d'abord crispées (comme après le vomissement d'Eli), puis les étreintes sont plus détendues (la scène du lit), jusqu'au long baiser du vampire aux lèvres réchauffées par le sang bu.



SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Sur *Morse*

Pierre Charrel, « *Morse*. Un vampirisme salvateur », *Positif*, n° 576, février 2009 p. 48.

Vincent Le Corre, « Morsure et castration », 2009, <http://vincent-le-corre.fr/?p=4>

Mad Movies, « Dossier Vampirama » (critique de *Morse* par David Doukhan, p. 46, et entretien avec Tomas Alfredson), n° 216, février 2009.

Stéphane du Mesnildot, « L'enfant vampire », *Cahiers du cinéma*, n° 654, mars 2010, p. 52.

Rochelle Wright, « Vampire in the Stockholm suburbs : *Let the Right One In* and genre hybridity », *Journal of Scandinavia Cinema*, vol. 1, n° 1, 2010, pp. 55-70.

Axel Zeppenfeld, « *Morse* de Tomas Alfredson », *Cahiers du cinéma*, n° 642, février 2009, pp. 48-49.

Sur les vampires au cinéma et en littérature

Élisabeth Campos & Richard D. Nolane, *Vampires ! Une histoire sanglante*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2010.

Jean Marigny, *Sang pour sang. Le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993.

Jean Marigny, *Le Vampire dans la littérature du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2003.

Barbara Sadoul (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Éditions Dervy, 1999.

Sur le cinéma de genre

CINÉMAS, *Revue d'études cinématographiques* (Montréal), « L'horreur au cinéma », vol. 20, n° 2-3, printemps 2010.

Sasori Ningen-girai, « Leffroi venu du Grand Nord, le cinéma de genre scandinave », dossier consultable en ligne :

<http://www.cineaddict.fr/dossier-leffroi-venu-du-grand-nord-le-cinema-de-genre-scandinave/12185>

Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *Les Cinémas de l'horreur. Les maléfiques*, CinémaAction (Paris) n° 136, 2010.

CD

Johan Söderqvist, *Let the Right One In*, Moviescore Media, 2009.

DVD

Tomas Alfredson, *Morse*, Metropolitan Film & Video, 2010. Livret rédigé par Léonard Haddad, scènes coupées, commentaires audio et entretiens avec Tomas Alfredson, John Ajvide Lindqvist et John Nordling, entretien avec Jacques Audiard, comparaison entre un extrait du livre et une scène du film, bande annonce.

Matt Reeves, *Laisse-moi entrer*, Metropolitan Film & Video, 2011. Remake de *Morse*, par le réalisateur de *Cloverfield*. Eli est devenu(e) Abby (Chloé Moretz), Oskar Owen (Kodi Smit-McPhee). Film plus rythmé, avec l'apparition d'un personnage de policier, une entrée en matière coup de poing, un retour en arrière, un fond de bigoterie appuyé et l'absence de toute ambiguïté sexuelle concernant la vampire. L'action se situe sous l'ère Reagan, au Nouveau-Mexique.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

L'amour dans le sang

Morse n'est pas exclusivement une fiction fantastique ou une variation de plus, originale parce que venue du grand froid suédois, autour du mythe du vampire. C'est un film d'amour transgenre, aux ramifications aussi intenses que diffuses. On n'y flotte pas seulement entre les identités (Eli n'est-elle qu'une fille ?), entre les âges (que veut dire avoir « *douze ans depuis longtemps* » ?), entre les imaginaires (de l'horreur à la romance, du *teen movie* au drame psychologique, de l'humour macabre à la violence sans concession). On y évolue en permanence sur le fil du rasoir, dans des bords de mondes, sur des seuils. *Laisse-moi entrer* : le titre original dit tout de l'intimité recherchée, de la proximité lointaine indépassable. Pris dans la neige, comme dans un espace-temps autonome, le monde filmé par Tomas Alfredson livre une bulle sensorielle propice aux surprises et aux immersions perceptives où, à même les aplats blancs maculés du sang répandu, « *les parfums, les couleurs et les sons se répondent* » (Charles Baudelaire, « *Correspondances* »). Et tout est dit dans le mot d'Eli laissé à l'intention d'Oskar resté de l'autre côté de la porte : « *Je suis dans la salle de bains. N'entre pas.* » Parole pudique de jeune fille, parole aussi de vampire qui ne veut être vu que sous son meilleur jour... ce même jour que plus jamais il ne pourra voir et que traverse seul le compagnon de ses nuits.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Guy Astic enseigne la littérature et le cinéma audiovisuel au lycée Paul Cézanne d'Aix-en-Provence. Directeur des éditions Rouge Profond, il consacre la plupart de ses écrits au roman, au cinéma et au fantastique contemporains. Il a dirigé deux collectifs sur Stephen King, publié un guide de l'enseignant sur le fantastique (Librio, 1999) et fait paraître *Le Purgatoire des sens*. *Lost Highway* de David Lynch et *Twin Peaks*. *Les laboratoires de David Lynch*.

Géraldine Gussard (rubriques pédagogiques) est doctorante en cinéma et arts du spectacle. Elle poursuit ses recherches sur la pratique du *flicker* au cinéma et dans les arts visuels. Elle est co-auteur, avec Sébastien Clerget, de *Quand l'œil voit noir*. *Peurs sombres du cinéma*, à paraître aux éditions Rouge Profond courant 2012.

