

Lycéens au cinéma
Jean-Emmanuel GUERLESQUIN
Enseignant Spécialité Cinéma Audiovisuel
Lycée Blaise Pascal
CLERMONT-FERRAND

MORSE

Différance et différences de l'enfance dans *Morse*(2008) et extraits d'œuvres choisies

Morse (2008) est le dix-neuvième métrage du cinéaste suédois Tomas Alfredson, né en 1965. L'ensemble de la carrière de Tomas Alfredson se déroule en Suède, mâtinée de productions pour la télévision, et d'un troisième long métrage pour le cinéma, *Morse*, en 2008, après le remarqué *Kontorstid* en 2003, et *Fyranyanser av brunten* 2004. Son titre suédois, *Lat den rätte komma in*, que l'on pourrait traduire par « Laisse entrer l' élu », est le premier long métrage qui va lui ouvrir les portes d'une carrière plus internationale: en effet d'un budget initial de 4 millions de dollars le film engrange en avril 2009, soit six mois après sa sortie, un bénéfice net de 7.300.000 dollars. Le film est l'adaptation du roman du même titre de John Ajvide Linqvist, qui a d'ailleurs participé de façon active à la réécriture de son roman en scénario. Lors d'une première découverte, le film ne peut laisser le spectateur indifférent, tant il interpelle, questionne, dérange ou plus simplement subjugué tout un chacun.

A l'issue d'une première projection, il est certes plus que hasardeux de s'aventurer à essayer de classer le film dans tel ou tel genre hyperonomique cinématographique, bien que la terminologie la plus souvent adoptée soit celle d'horreur (IMDB), ou de fantastique (Première). Télérama l'intitule humoristiquement, en janvier 2012, lors d'une diffusion sur Arte, un « antidote à *Twilight* » (l'insipide quadrilogie de films adolescents gothiques, ou gothic teen movies »), et j'essaierai de démontrer combien le film n'est en aucun cas restreint à ce genre, même s'il contient des éléments gothiques et fantastiques. Cette œuvre est plutôt à la croisée des genres, indéfinissable *stricto sensu*, mais ce qui me semble en être la finalité, c'est la peinture de deux préadolescents, indubitablement en rupture sociale, qui se retrouvent, s'acceptent, se lient d'amitié, voire d'amour. Le film met en scène leur quête, leur « soif » de l'Autre (si je puis me permettre ce clin d'œil gothique), mais également *in fine* la résolution de s'accepter. La complexité polysémique, voire « pluri-générique », mais merveilleusement séduisante de *Morse* en fait un film hybride, transgenre, mais subtile et exigeant, et sa lecture peut s'opérer à de nombreux niveaux.

J'ai donc choisi, de façon pleinement subjective, voire aléatoire, d'aborder une étude comparative du film avec d'autres extraits d'œuvres, afin d'en faire éclater la richesse des déclinaisons de l'enfance dans ses différences, voire sa *différance*, au sens derridien du terme, l'ensemble de toutes les différences, celles que ressentent Eli et Oskar, deux jeunes gens de onze ans que leurs dissemblances éloignent, mais qui finalement se ressemblent, et que cette rencontre singulière parvient à rapprocher dans l'intimité de leurs différences.

Dans un premier temps, je voudrais quand même m'attarder sur l'élément fantastique dans la personnalité d'Eli, jeune vampire, en reliant celle-ci à la déclinaison des variances, depuis les transgressions sur l'image de l'enfance dans le genre « gothique » jusqu'à l'enfant vampire, être étonnant dans cette inusuelle mutation du vampire, pour

aborder par après l'évolution du genre de la transgression sociale vers une individuation de l'enfant différent, détenteur d'un secret inavouable, mais néanmoins déterminant dans sa personnalité.

Puis, cette étude comparée mettra le cap sur certaines mises en scène des secrets de l'enfance, en y mettant en exergue comment l'enfant exclu, détenteur d'un regard différent sur l'(a)normalité, se positionne dans le monde adulte qui l'entoure. Ceci nous redéfinira *Morse* dans une lecture plus exhaustive qui ouvrira vers mon troisième chapitre, que je vais définir comme *les liens de la différence*, en d'autres termes, comment le poids du secret de la différence crée en premier lieu une répulsion qui se mue ensuite en une complicité amicale ou amoureuse inaliénable, mais néanmoins exclusive, dont le but ultime est de s'accepter, par l'acceptation de la différence de l'Autre. Cette approche aura ainsi humblement permis de mettre à jour la variété d'émotions qu'initie *Morse* dans sa complexité générique, mais aussi dans la simple beauté d'une histoire d'amitié « à la vie, à la mort », si à nouveau cette métaphore gothique ne semble pas trop émoussée.

*

*

*

Morse, film *gothique*? Certes, on ne peut pousser ce qualificatif d'un simple revers de main. Le roman de Linqvist, et le film d'Alfredson reprennent un certain nombre de standards universels de la littérature et du cinéma gothiques, en les modernisant dans un isotope du vingtième siècle, le quartier populaire *Blakeberg* de Stockhölme en 1982. Eli, enfant vampire d'une **apparence** d'environ onze ans, mais, comme tout vampire, elle est immortelle, est sous la garde d'un « mentor » ou d'un associé, Hakan, et ne sort que la nuit. Elle doit être invitée pour entrer chez Oskar, jeune homme solitaire qu'elle rencontre par hasard dans le square près de l'aire de jeux, elle se nourrit de sang de victimes qu'elle vampirise nuitamment, et, incidemment, produit même des réactions d'agressivité chez les félins. Somme toute, Eli incarne certaines caractéristiques transgressives des vampires, classiquement héritées du genre gothique. Le gothique au cinéma depuis le *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, adaptation magnifiquement sombre et crépusculaire du *Dracula* de Bram Stoker (1897), est un « fond de commerce » lucratif au cinéma, mais encore faut-il définir le genre gothique, et à ce propos je voudrais plus particulièrement m'attarder sur les transgressions du gothique par rapport à l'enfance dans trois déclinaisons: l'enfance innocente victime du monstrueux, ici je m'appuierai sur un extrait du *Frankenstein* (1932) de James Whale, puis, le nouveau-né victime des vampires succubes du château de Dracula, je me baserai donc sur un court extrait du *Dracula* (1993) de Francis Ford Coppola, et en point d'orgue, je m'axerai sur l'éternel et inaltérable enfant vampire, et je ferai appel à deux extraits *d'Entretien avec un vampire* (1994) de Neil Jordan. Mon but sera de montrer que le genre gothique en cinéma, et bien évidemment en littérature reprend le mythe de Narcisse ou de Dorian Gray, l'éternelle jeunesse, qui, pour le coup, demeure figée, mais dans la malédiction de l'éternelle impossibilité de changer, et de n'avoir que l'apparence de l'innocence de l'enfance.

Le gothique détourne et retourne les conventions et bienséances sociales victoriennes dans l'Angleterre du XIX^e siècle, et l'évolution rapide de la science, de la médecine, par exemple, la découverte de la circulation du sang initiée par William Harvey dès 1616, puis la pratique de la vivisection médicale au XIX^e siècle, et des découvertes telles que

l'électricité au XIX^e siècle d'ailleurs, produisent en littérature des questionnements que le roman transcende par le genre gothique où toutes les conventions sociales de bien et de mal, de mortalité et d'immortalité deviennent d'indubitables récits fantasques où vampires, monstres et personnages aux identités doubles déchirées entre mal et bien naissent : pour résumer, et citer quelques chefs d'œuvre, quatre grands *opus*, *Dracula* (1897) de Bram Stoker, ou bien *Frankenstein* (1818) par Mary Shelley, voire *Dr Jekyll et Mr Hyde* (1896) de Robert Louis Stevenson, sans oublier *l'Île du Docteur Moreau* (1898) de Herbert George Wells.

Je voudrais, par rapport au thème qui m'occupe, à savoir la transgression des bienséances sociales, montrer comment l'innocence de l'enfance, est mise à mal dans le *Frankenstein* de Mary Shelley, autrement dit comment l'innocence de l'enfance prisee dans la littérature classique crée un sentiment d'horreur et de répulsion chez le lecteur par un accident innocemment injuste, celui d'une petite fille jetée à l'eau par la Créature, et qui se noie. Cela est encore plus flagrant chez le spectateur du film du britannique James Whale (1889-1957), monstre sacré chez les réalisateurs d'Hollywood, car lui même « différent », à l'époque, homosexuel assumé qui, créateur de génie, fait une mise en scène poignante de l'accident de la petite fille.

(Extrait de 46'52" à 48'21", chapitre 11)

Dans cet extrait la petite fille, Maria, jouée par Marilyn Harris, rencontre la créature (Boris Karloff) au bord d'un lac, où elle joue. Après une brève appréhension à la vue du monstre, confiante, et déterminée à jouer avec quelqu'un, elle invite la Créature à jouer avec elle, en jetant des marguerites à l'eau. Cette dernière, soudain à cours de marguerites, regarde ses mains de « criminel », se saisit de la petite fille et la jette à l'eau, puis effrayé, se retourne et la laisse, noyée dans l'eau. L'enfant est ici d'autant plus montrée comme victime innocente, et donc arbitraire, que les cadrages sont resserrés : aucune musique extra-diégétique n'habille cette scène, et seul le plan rapproché qui montre la créature qui regarde ses mains sans fleurs, (ce sont celles d'un criminel car il a hérité d'un cerveau de criminel), permet d'anticiper la funeste suite, lorsque le plan raccorde en plongée le montre enserrer la petite fille. L'étroitesse du cadre souligne l'absence d'échappatoire, et le plan qui suit cadre l'enfant jetée à l'eau par le monstre. Il semble clair ici que le spectateur ressent le funeste de cette noyade, car l'enfant innocente est victime du monstre créé par la « science », c'est-à-dire, le scientifique démiurge, Frankenstein.



1)



2)



3)

L'horreur devient paroxystique dans le détournement des codes sociaux et moraux lorsque le gothique dévie l'image de la naissance, celle du nouveau-né en image de sacrifice, ce qui est le cas dans le *Dracula* (1933) de Francis Ford Coppola qui met en scène très fidèlement une scène identique du roman éponyme, lorsque Jonathan Harker, jeune clerc de notaire, (à ce stade du film, il est prisonnier du comte Dracula) surprend

trois des succubes féminines du comte qui veulent le vampiriser, mais intervient Dracula en *Deus-ex-machina*, qui pour les calmer, leur offre, en guise de proie, un nouveau né. Tout concourt dans la mise en scène de Coppola à mettre en exergue le monstrueux de l'acte, la bande son saturée, les trucages de Dracula qui semble glisser à la vitesse de la lumière, et qui tient le nouveau né dans ses bras, nouveau né dont on entend les pleurs stridents. Plus que du détournement des codes sociaux, nous sommes clairement ici dans la tradition gothique de la Transgression. Mais n'est-elle pas, après tout, une reprise miroir de l'image classique de l'ogre dans *Le Petit Poucet*, de Charles Perrault, qui est censé dévorer les enfants ?



Illustration du conte de Gustave Doré, 1867.

« En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles. »

(Ici extrait de *Dracula* (1993) de Francis Ford Coppola, Dracula offre un nouveau né aux succubes)Photogrammes à insérer. (Donner timing sur dvd Dracula)

Dans cet extrait, j'insiste sur le point de vue que nous montre Coppola, celui d'un Jonathan Harker affolé, apeuré et qui, grâce au recours de force effets spéciaux, certes, et d'une bande son saturée, transcrit parfaitement l'horreur inique que représente ce sacrifice.

Morse, évidemment, ne présente aucune similarité scénaristique, mais il me semblait inévitable de tenter de mettre en évidence que l'image de l'enfance désacralisée, désanctuarisée, irais-je même jusqu'à dire, telle que nous la présente *Morse* dans une déclinaison différente, mais dans une doxa identique, c'est, en quelque sorte, dans la tradition de transgression de l'image de l'enfance que met en scène le cinéma hérité de la littérature gothique.

L'idée que j'ai voulu développer ici, c'est que le genre gothique, en littérature, et nécessairement dans la mise en scène de ses adaptations filmiques au cinéma, pervertit en quelque sorte, voire désacralise l'image d'Épinal associée à l'innocence de l'Enfance, avec un grand « E », et je voudrais d'ailleurs maintenant m'appesantir sur un film qui présente davantage de caractéristiques communes avec *Morse* dans la définition de l'Enfant vampire, nouvelle forme de héros « gothique », dans son impossible mutation du corps et de l'aspect physique, et dans une relative (a)sexualisation des sentiments. Il s'agit du film de Neil Jordan, le réalisateur de la différence, voire des différences et bien connu: je citerai, par exemple, *the Crying game*, de 1992, dans le registre de la transsexualité et du regard que l'on y porte dans les années 1980, dans les milieux nationalistes de l'I.R.A. C'est un résumé certes caricatural de ce film, mais je veux ici faire montre que Jordan s'intéresse par essence au regard de l'Autre, thématique dont je reparlerai dans ma dernière partie, et qui découle de la différence.

Le film dont je vais développer les similarités et différences avec *Morse*, c'est *Entretien avec un vampire*, réalisé en 1994, et adapté du roman au titre similaire d'Anne Rice, écrit en 1976. Le film est une adaptation à gros budget, mais très innovant dans sa mise en scène du thème d'un vampire, Louis, d'un atypisme romantique. Ce jeune homme blasé

de la vie, Louis, donc, (Brad Pitt), rencontre par hasard un vampire séduisant, précieux, mondain, Lestat (rôle intéressant et à contre emploi pour Tom Cruise) qui lui offre une vie éternelle (Eternelle métaphore gothique de la transsubstantiation pour la résurrection éternelle, mais damnée), ce sera pour Louis, selon Lestat, une vie de plaisir, de « couple », certes (a)typique entre lui même et Louis, et ce guide vers un autre monde des ténèbres le vampirise. Louis est incapable de vivre comme Lestat, une vie de vampire cynique, désabusé et froid, comme machiavélique dans sa quête de sang frais. Donc, Lestat, pour *garder* Louis, va lui « donner » une enfant (terme de Lestat), sous la forme d'une petite fille orpheline à cause de la peste, Claudia, que Louis a voulu délivrer de ses tourments. Je ne résume pas l'ensemble du scénario, mais je voudrais m'attacher à trois éléments importants et quelque peu similaires au traitement de l'enfant vampire dans *Morse*. Tout d'abord, l'impossibilité physique de changer d'apparence, et donc à errer éternellement sous son aspect de jeune « fille » de onze ans.

Je parlerai aussi de l'ambiguïté indéfinissable de la relation entre Louis et Claudia, relation qui **s'apparente** à celle d'un père et de son enfant, certes, mais aussi davantage relation d'interdépendance quelque peu trouble entre Louis et cette enfant, qui ne changera jamais, ou plus exactement qui aura toujours cette apparence juvénile.

Dans la première séquence que je vais rapidement évoquer, Claudia comprend qu'elle ne grandira jamais, et le refuse; ainsi, elle désire se départir de l'abondante chevelure blonde qu'elle arbore, mais en vain. La métaphore des cheveux qui repoussent aussitôt coupés, c'est celle d'un physique enfantin inaliénable, pérenne, et empreint en elle par son identité vampirique. On remarque que c'est cette même jeunesse d'apparence inaltérable qu'arbore Eli dans *Morse*.

(Extrait dans dvd, chapitre 13, de 48'30", à 50'19")



1) Claudia se coupe les cheveux



2) Horreur : ils ont repoussé !



3) La conséquence... (51'52")

La séquence montre Claudia en rébellion contre Lestat, révoltée par le fait que Lestat lui offre *encore* des poupées, et dans un accès de furie, elle se saisit de ciseaux et se coupe les cheveux qui repoussent immédiatement : musique dissonante, cadrages resserrés, mouvements

d'appareils rapides et secs, et un cri de détresse de Claudia à la vue de sa chevelure qui a repoussé: tout se recentre sur la damnation de la sempiternelle inaltérable jeunesse...

C'est en quelque sorte la diamétrale opposée du *choix de Hobson* (Hobson's choice) de Dorian Gray, qui lui, comme dans le chef d'œuvre de René Clair la *Beauté du diable* (1950), vend son âme au Malin pour rester éternellement jeune, mais il en vient à cacher l'horreur de la décomposition physique du portrait, miroir bien peu charitable de sa personnalité perversie (autre thème gothique classique voire émoussé du double, cf *Dr Jekyll et Mr Hyde*- au passage plusieurs adaptations filmiques en existent, mais la plus romantique est sans aucun doute *Mary Reilly*)

(J'illustre cela plus après avec deux photogrammes de *Dorian Gray* (2009) adaptation britannique intéressante et gothique d'Oliver Parker)



Dorian Gray (2009) Oliver Parker, dernier chapitre, vers 1 :38'

Je voudrais maintenant m'attarder sur la relation d'appartenance, d'interdépendance ou souvent indéfinissable entre l'enfant vampire et son gardien, père et mentor, et cela m'amènera à insister sur une différence de mise en scène entre le roman de *Morse* et la mise en scène du film.

La relation entre Louis et Claudia, dans *Entretien avec un vampire*, d'apparence, conserve les canons du gothique, Louis, d'un certain côté, est le créateur de Claudia en tant que vampire, même si Lestat l'a réellement transformée, et Louis est donc tout à la fois le mentor de Claudia, son père et son créateur, et cette relation complexe classique dans les canons gothiques s'enrichit d'une relation plus indéfinissable: ni Louis, ni Claudia ne changeront jamais d'apparence physique, et Claudia dans la suite de la séquence étudiée, lorsqu'elle prend conscience de l'invariante éternelle de son physique, demande à Louis de se débarrasser de Lestat, qui l'a finalement « damnée ». Elle apparente Louis à son père, sa mère, son créateur, sans frontières très explicites, et là aussi, le gothique penche vers une transgression sentimentale ambiguë. Remarquons aussi la gestuelle ambivalente de l'adulte dans un corps d'enfant, et la mise en scène initie toute l'indéfinition des rapports entre Louis et Claudia.

(Passer extrait de 54'00" à 54'20")

Les trois photogrammes suivants se font témoignage des moments forts de cette séquence, à la quelle il me faut ajouter le fait que précédemment dans le film, Claudia, lorsqu'elle est encore enfant, vient dormir dans le cercueil de Louis : à l'idoine, l'indéfinition des sentiments laisse ouverture à toute forme d'interprétation transgressive, mais j'insiste sur le fait **qu'en aucun cas** ce film gothique définit ou concrétise quelque forme de transgression, dans ce cas précis il laisse l'ouverture d'une possible suggestion spectatorielle.

En ce sens, je tenterai de démontrer que le film *Morse* laisse le public dans une indéfinition de même acabit sur la relation entre Eli et son mentor, Hakan.



Tu es devenu ma mère et mon père.



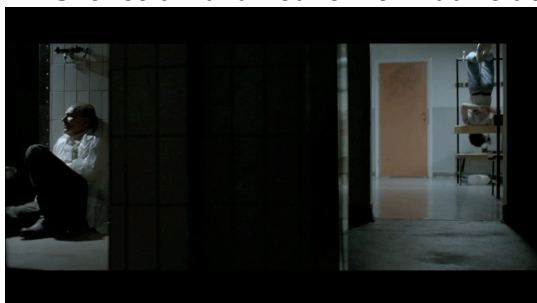
Et je t'appartiens à jamais.



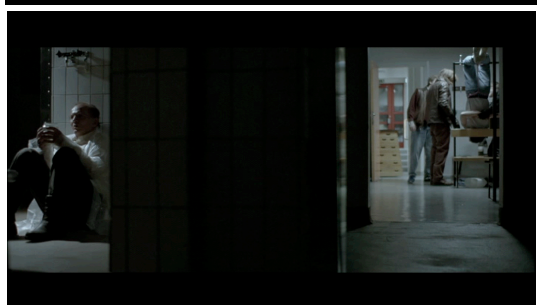
Le moment est venu de le quitter.

En effet, si dans le roman *Morse* la relation qu'éprouve Hakan pour Eli est clairement établie sur le mode d'une perversion juvénile, dans le film, rien de tel n'est ostensiblement montré. Ontologiquement, le film répond en fait aux canons de transgression d'indéfini du film gothique. Hakan est davantage comparable au Reinfield de *Dracula*, tout dévoué, et sous l'emprise du vampire qu'il sert. Hakan va même jusqu'au sacrifice pour sauver Eli lorsqu'on découvre qu'il peut être identifié. (Projeter séquence 46'30" à 46'46"), insérer photogrammes)

Alors qu'Hakan s'apprête à tuer un jeune homme pour en offrir le sang à Eli, celui se réveille, et ses camarades intrigués par les geignements qu'il profère au moment d'être égorgé, essaient de voler à son secours. Hakan perçoit alors qu'il peut être identifié, et pour protéger Eli, se jette de l'acide sur le visage afin de se défigurer, et ainsi, d'être méconnaissable. La gestion du cadre, qui montre successivement Hakan décentré à gauche et les jeunes gens qui sauvent leur camarade à droite, met en valeur cet ultime sacrifice d'un serviteur plus que zélé, tout ceci dans une bande son diégétique dépourvue de moyens superflus : aucune musique, aucun effet, juste le contraste entre le silence d'Hakan et l'effroi matiné de surprise des jeunes gens.



Sacrifice ultime que montre le dévouement ou la dépendance de Hakan envers Eli. Notons d'ailleurs qu'Eli vient ensuite délivrer Hakan de ses souffrances à l'hôpital, et le laisse se sacrifier pour elle, initiant derechef l'acte ultime que commet Reinfield quand il laisse Dracula le « sacrifier », voir la mise en images magistralement opérée dans le *Dracula* de Coppola.



Même si l'ambiguïté relationnelle n'est que suggérée dans le film que j'étudie, *Morse*, prouve clairement que la relation établie entre l'enfant vampire et son mentor est une relation au-delà de l'ordinaire, en ce sens, qu'Hakan se sacrifie pour

préserver le secret d'Eli, pour lui permettre de ne pas être dévoilée, donc cette notion du secret inavouable, inaliénable est ce qui va gouverner la seconde partie, car ce secret de l'Enfance dans la différence est vraisemblablement ce qui façonne *Morse*, bien plus que le simple film gothique d'horreur dans une tradition des studios **Hammer**, par exemple.

Ce qui me semble aussi habiter *Morse*, entre autres thématiques vectrices, c'est davantage le rapprochement de deux jeunes gens exclus, atypiques, et dont la connivence se base sur la différence, voire le secret. Il semble clair qu'Oskar comprend progressivement mais sans doute aucun qu'Eli est différente, tout comme Eli comprend et apprend qu'Oskar est sans doute victime de maltraitements de la part de ses camarades, et il faut remarquer que le film est recentré sur le monde des enfants. Le père d'Oskar, en effet, est plutôt « absent » de l'éducation de son fils, et Oskar ne le voit que rarement, et la mère d'Oskar ignore les tourments et bizutages que subit son fils, du fait qu'il ne lui en parle pas. En ce sens, Oskar, tout comme Eli est détenteur d'un secret : si Eli ne peut avouer sa vraie nature de vampire, Oskar ne consent à avouer qu'il est brutalisé par ses jeunes condisciples qu'à Eli uniquement. (35'54" > 36'07"). C'est à nouveau en mise en scène dépouillée de champs/ contre champs en gros plans profilés et dans la solitude nocturne du square du quartier de Blakeberg que cette confession rapproche, et place la relation sur un plan d'intimité, dans la symétrie inversée des gros plans, entre les deux amis .



Je tiens donc à insister sur le fait que cette intimité, cette confiance du secret est restreinte à l'univers des deux enfants, et *Morse* s'éloigne ainsi du genre gothique classique pour dépeindre avec finesse l'évolution d'une amitié fusionnelle, voire un amour platonique pour Oskar, entre ce dernier et Eli, dans la force de leurs différences. Sur cette question de la différence, du regard adulte, moralisateur, et rigide sur le secret, surtout quand il touche à l'intimité d'un être en construction, qui n'est pas conscient de la portée de son acte dans la société moraliste et protestante dans laquelle il vit, j'aurais voulu faire une incursion dans ce film dépouillé, magnifique, austère et luthérien qu'est *Le Ruban Blanc* (2009) de Michaël Haneke, en accentuant le poids de la culpabilité de Martin, jeune homme de onze ans environ, qui doit en présence de son père, un pasteur protestant inflexible, avouer un secret des plus intimes quant à sa pulsion de jeune homme en proie un acte de « plaisir interdit », mais que son père juge synonyme de péché capital, et celui-ci parvient à faire avouer à son jeune fils son secret, quitte à faire naître en lui une culpabilité d'autant plus prégnante que le châtiment infligé est lourd. A l'instar de *Morse*, le secret a valeur dans ce cas à rester dans l'univers idiolecte de Martin, qui aurait sans aucun doute préféré rester unique détenteur de son secret, mais l'entretien sévère sous forme de confessionnal l'avoue à endosser le poids du regard de l'Autre, ici d'autant plus difficile, que l'Autre est son père. La mise en scène dans un noir

et blanc tout en demi-teintes joue également de cadres resserrés, propices à véhiculer une sensation d'étouffement. Dans la première partie de cette confession, on remarque Martin en plan épaule, et se tient derrière lui une croix dont la connotation semble montrer ici toute la rigueur de la culpabilité à venir de cette confession. Cela est suivi d'un mouvement du père qui vient se planter en face de Martin, puis le cadrage se resserre encore davantage en gros plans et en champs contre champs vecteurs du poids du « pêché de plaisir », l'onanisme honni . (chapitre 5, 57'23"> 59'50")



La notion donc de devoir avouer à l'adulte l' « inavouable » selon les critères que ressent l'enfant n'est pas nécessairement un corolaire de culpabilité traumatisante, partager le secret trop lourd d'une différence dérangeante pour soi peut aussi s'avérer vecteur d'acceptation. Je fais ici référence au film culte, et sans le doute le mieux abouti de Michael Night Shayamalan, *le Sixième sens*, en 1999, où Cole, jeune enfant d'environ sept ans, est traumatisé par les visions morbides de fantômes décédés qui l'assaillent : il va progressivement apprendre à maîtriser son altérité auprès d'un adulte de trente trois ans plus âgé que lui, un psychologue pour enfants *différent*, dont on apprendra en fin de film que lui aussi est également un « revenant ». Malcolm Crowe s'acharne à sauver Cole, car il n'a pas réussi naguère à sauver un jeune patient d'une vingtaine d'années, qui souffrait d'une pathologie similaire, et qui s'est suicidé, après avoir « essayé » de tuer Malcolm. La confiance entre Cole et le docteur Malcolm Crowe ne s'établit que progressivement, tout comme la confiance entre Oskar et Eli n'est en aucun cas immédiate, et dans le cas d'Oskar, elle passe par la réification, le rubikub ; dans *Sixième sens*, elle passe aussi par un objet fétiche, le petit soldat que Cole emmène avec lui. C'est cette confiance qui permet à Cole d'avouer son secret, et le regard de l'adulte qu'il rencontre ne le culpabilise pas, mais au contraire l'aide à dompter son sixième sens.



« Je vais te dire mon secret, maintenant »

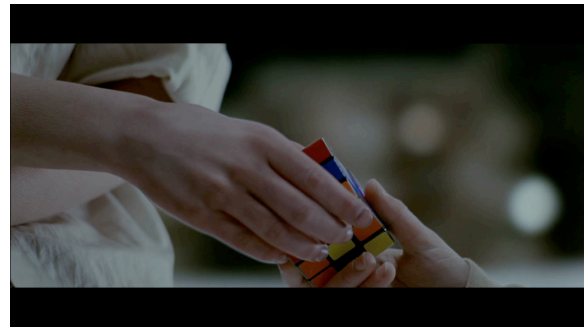


« Je vois les morts »

Il me semble important de souligner dans les deux cas que la base de la confiance s'établit dans l'échange, et en premier lieu dans l'échange par le truchement d'un objet fétiche, base d'appropriation mutuel. Le point de vue cinématographique utilisé dans *Morse*, comme dans *Sixième sens*, au moyen d'une focalisation zéro, neutre donc par essence, immisce le spectateur dans l'empathie qui se crée entre les deux protagonistes des deux



Oskar donne le rubicube à Eli



qui le prend

films mis en parallèle. La réification n'est pas nécessairement indispensable à l'échange d'un secret inavouable à tout un chacun: l'autre référence fantastique à laquelle je me réfère, c'est bien sûr, *The Shining*, 1980, le film fantastique phénoménal de Stanley Kubrick, lorsque Dick Halloran, veilleur de nuit de l'*Overlook Hotel*, rencontre Danny, le fils de Jack Torrance, qui est âgé aussi d'à peu près sept ans, lui aussi éprouvé par le traumatisme de visions d'êtres décédés, et qui possède le don de voir, cela, le « shining » Cette séquence d'échanges où Dick dit à Danny que l'enfant, tout comme lui, possède un don exceptionnel, est également toujours cadrée en champs contre champs rapprochés qui ceignent l'espace, dans le même type de cadrages empathiques, et se passe dans lieu également funeste pour la suite du film, la cuisine, isotope néfaste où Jack devenu fou furieux, sera libéré par une autre fantôme, celui du gardien précédent, et en proie à sa folie, il va essayer d'attenter à la vie de sa famille.



Elle appelait ça "shining".



Ça t'est venu quand ?



The Shining, chapitre 10, (30'58" > 32'30")

Néanmoins, le secret n'est un des autres vecteurs du film *Morse*, car le film décline aussi cette amitié forte entre Oskar et Eli, et qui se colore indubitablement d'amour platonique, mais d'amour, tout au moins chez Oskar. Oskar se sent attiré par Eli, parce qu'elle est différente et le comprend, mais une vue dérobée de son anatomie esquissée montre aussi un secret d'une nature plus intime, la morphologie différente et asexuée d'Eli (1 :27'24"). Cela n'empêchera en aucun cas Oskar de continuer à avoir une affection teintée d'amour pour Eli, puisqu'il partira avec elle en train, en fin de film, en compagnie d'Eli, obligée de voyager dans un carton, bien sûr, pour ne pas être détruite par la lumière.

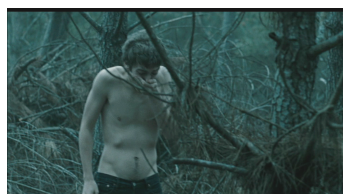
La découverte d'une autre différence, celle d'une (a)sexualité n'empêche en rien ce film d'être une ode à l'acceptation de la différence de l'Autre, et donc finalement à apprivoiser son propre *ego*. Ceci dépasse les enjeux classiques du film gothique, et *Morse* enchâsse donc nécessairement les traits d'autres genres filmiques. Je voudrais sur la même différence de genre, donc de sexualité, faire ultimement référence à un film dont le thème essentiel est l'acceptation de la différence de l'Autre dans le monde adolescent, il s'agit du long métrage *XXY* de Lucia Puenzo (2007) dans lequel Alex, jeune fille de quinze ans porte un lourd secret...Lors d'une rencontre avec Alvaro, un jeune camarade du même âge, et fils d'un riche chirurgien qui peut l'aider, elle va comprendre la fascination que sa différence exerce sur Alvaro, celle d'une jeune fille qui est hermaphrodite, et qui est en attente d'une opération. Alvaro est progressivement fasciné par Alex.



Il va jusqu'à lui demander de partager ce lourd secret, ce qu'Alex d'abord refuse (31'20"). Il lui faudra l'apprivoiser, comprendre ses réactions de fuite, et à l'instar de *Morse*, on voit que la confiance entre les deux jeunes gens ne peut s'établir d'emblée.



C'est néanmoins lors d'une scène de rencontre plus démonstrative qu'Alvaro apprend la différence d'Alex...



Toute la question est dans l'acceptation d'une différence qu'Alex subit plus qu'elle ne l'accepte. Mais, au bout du compte, Alvaro, toujours attiré par la personnalité d'Alex *essaie* de comprendre, mais y parvient-il ?

La différence entre Alex et Eli réside dans le fait non négligeable que ses parents la comprennent et l'aident, mais dans *Morse*, seul Oskar comprend et partage le secret d'Eli, ce qui mutuellement désigne aussi Eli comme la meilleure amie d'Oskar, car ils ont construit ce lien exclusif et mutuel d'acceptation de l'Autre. Néanmoins, je voudrais aussi conclure en signalant que *Morse*, comme *Les Autres*, *The Others* (2001), d'Alejandro Amenabar, film dans lequel deux enfants apprennent finalement qu'accepter leur immortalité, leur secret que leur avoue leur mère en fin de film, leur différence fantomatique, passe aussi par une quête initiatique, et même si leur mère et eux vivront sans tout comprendre de la complexité de leur situation, ils semblent accepter cela, tout comme Oskar apprend aussi à accepter la nature « vampirique » d'Eli par un cheminement initiatique, quand bien même il ne comprend pas l'étendue de la différence de la nature de celle-ci.



The Others (2001), chapitre 11,
1 :30'10">1 :30'14"

*

*

*

Bien sûr l'approche que j'ai proposée dans la lecture comparative de *Morse* n'est en rien exhaustive, ni universelle, et découle d'un choix d'entrée qui n'a pour but que de mettre en évidence la richesse d'approches que génère *Morse*, et bien évidemment, en premier lieu, il me semble trop réducteur de ne restreindre cette oeuvre qu'à un film gothique suédois d'une nouvelle génération, même si la base de la trame présente un enfant vampire qui vient s'installer dans le voisinage d'Oskar dans le quartier Blakeberg de Stockholm. Comme j'ai essayé de le montrer, c'est avant tout la rencontre de deux enfants préadolescents qui s'appriivoisent et parviennent à se comprendre, s'estimer, se lier d'amitié, voire faire naître un amour puissant et platonique chez Oskar, et chez Eli un attachement fort à ce jeune homme qui l'accepte sans la juger, *in fine*. Le film aborde aussi la différence sous le mode d'un fossé établi entre le monde des adultes et celui des enfants, même si le seul adulte dans l'entourage d'Eli, Hakan, son mentor se sacrifie par attachement à Eli pour cet enfant vampire, à laquelle il s'est dévoué.

Mes collègues auront indubitablement apporté d'autres éclairages sur le film, mais il me semble que *Morse* est avant tout une extraordinaire ode à l'acceptation de la différence, dont le point de vue central qui est celui de la quête frontale d'Oskar, même si le film est souvent construit en focalisation zéro et nous permet par là même de comprendre le cheminement initiatique de ce jeune homme, qui par cette rencontre des plus singulières, en vient à s'accepter, voire à reconnaître qui il est vraiment : il n'est plus la victime de ses camarades de classe, mais quelqu'un qui a su partager et vivre une amitié riche, même si elle est atypique, et éternelle en ce qui concerne la nature d'Eli. En ce sens, *Morse* est, à mes yeux, une oeuvre d'une originalité touchante dans la déclinaison d'une amitié exclusive, à la croisée des genres cinématographiques, un vrai film « crossover » ou transgénérique, mais sur fond de conte d'un gothique vampirique.