

AUX INNOCENTS LES MAINS PLEINES... DE SANG – (Dé)figurations de l'enfance dans le cinéma fantastique moderne.

« Je reconnais bien - pour ce qui est du fantôme de Griffin ou tout ce que vous voudrez que ce soit - que le fait d'apparaître d'abord à un petit garçon d'un âge si tendre ajoute à l'histoire un trait particulier. Mais ce n'est pas, à ma connaissance, la première fois qu'un exemple de ce genre délicieux s'applique à un enfant. Si cet enfant donne un tour d'écrou de plus à votre émotion, que direz-vous de deux enfants ? »

- Nous dirons, bien entendu, s'écria quelqu'un, que deux enfants donnent deux tours... et que nous voulons savoir ce qui leur est arrivé. »

Henry James, « Le tour d'écrou » 1898.

INTRODUCTION – LA MARQUE DU TEMPS :

Le choc engendré par les images de la seconde guerre mondiale, particulièrement celles rendant compte de l'inimaginable réalité des camps de concentration et d'extermination, va profondément modifier l'approche de leur métier, de leur art, par nombre de réalisateurs. Le cinéma d'après-guerre va ainsi de plus en plus souvent rendre compte d'un réel complexe, difficilement appréhendable par des personnages à l'action devenue inefficace. Ce processus, que Gilles Deleuze qualifie de « crise de l'image-action », va conditionner en grande partie le schéma de mise en scène du cinéma dit moderne en prenant l'enfance pour vecteur. L'enfant va ainsi être le dépositaire des angoisses et des espoirs d'un monde tout à la fois en ruines et en reconstruction. Traversé par des forces qui le dépassent, l'action de l'enfant à l'écran va changer de nature. Et cette dernière va se faire de plus en plus inquiétante en échappant à tout contrôle. Ainsi, de nombreux films emblématiques de la modernité cinématographique sont-ils avant tout des portraits bouleversants d'enfances mises à mal si ce n'est par l'Histoire tout au moins par des crises profondes venues du passé, qui émergent à nouveau et que rien ni personne ne semble pouvoir régler ou même seulement réguler. Un premier enfant meurtrier va apparaître sur les écrans en 1947 et non des moindres : le jeune Edmund Köhler, enfant parricide d'« Allemagne année zéro » de Roberto Rossellini. Une forme nouvelle de monstruosité émerge chez l'enfant au cinéma. Elle n'aura d'égale que l'empathie avec laquelle les cinéastes en prendront acte.

Loin de n'être qu'une niche pour amateurs avisés, le cinéma fantastique s'inscrit pleinement dans cette histoire-là du cinéma dans la mesure où il va faire de l'enfance l'un de ses motifs récurrents et privilégiés. Héritiers de lourds secrets ("La nuit du chasseur", déjà, était construit sur cette base-là), les enfants du fantastique moderne échappent aux représentations simplistes qui rassuraient jusque-là les adultes. L'innocence est mise en question. L'enfance se fait l'instrument de forces qui la dépassent et devient le pivot d'un retour du refoulé qui tend aux adultes un miroir peu flatteur. Elle est le temps, le lieu du retour du passé, de ce que la psychanalyse nommera « le refoulé », face au déni d'adultes de plus en plus démunis, absents à eux-mêmes comme aux autres.

L'enfance rentre alors en résistance. Entre énigme et rébellion, elle devient indéchiffrable, hors d'atteinte pour un monde adulte dont elle refuse de plus en plus les codes. Première victime d'une société rationalisée à l'extrême qui aura mené au pire, l'enfance, va, d'un film à l'autre, réinventer un monde en jouant de plus en plus sérieusement tous les stades de l'évolution, y compris celui, proprement terrifiant, de la barbarie. Miroir infantile auquel doivent faire face des adultes pétris d'une culpabilité dont

l'enfant n'est plus seulement le réceptacle mais le moyen d'une réflexion aux conséquences de plus en plus brutales voire meurtrières. Des "Innocents" aux « Révoltés de l'An 2000 » c'est tout un rapport nouveau à l'adulte comme à l'image qui se sera mis en place, entre mystère et terreur. Plusieurs films jalonnent ce parcours.

PREMIER TOUR D'ECROU – L'ESPECE PARTICULIERE :

Le village des damnés (Village of the damned) 1960 de Wolf Rilla d'après *Les Coucous de Midwich* 1957 de John Wyndham.



Ce film de science-fiction, hiératique et distancié, comme le cinéma anglais les affectionnera parfois durant les années 60, met en scène le village britannique de Midwich où toutes les femmes en âge de procréer tombent enceintes au même moment à la suite d'une perte de connaissance collective de tous les habitants. Le moins que l'on puisse dire est que les enfants qui vont naître ne répondront pas à l'image qu'en attendent les adultes en général et leurs parents en particulier. Dénués d'empathie, ils s'apparentent aux « Body snatchers » mis en scène par Don Siegel aux Etats-Unis quatre ans plus tôt dans « L'invasion des profanateurs de sépultures » dont ils partagent l'instinct grégaire, l'humeur égale et la tenace volonté de propagation du même, de l'identique, du normatif.

Le jeune Martin Stephens interprète, à quelques mois d'écart, le jeune David Zellaby dans « Le village des damnés » et Miles dans « Les innocents ». Il est, dans les deux cas, un enfant trop humain pour légitimer une appartenance de fait. Impossible pour lui de trouver grâce aux yeux des autres enfants, parfaitement déshumanisés, dans le film de Wolf Rilla. Porteur, dans le film de Jack Clayton, des prémisses d'un vice adulte aux yeux de Miss Giddens, sa préceptrice, cherchant par tous les moyens à faire correspondre le jeune garçon à l'idée qu'elle se fait d'un enfant convenable.

Durant les années 60, l'enfant au cinéma renvoi à l'adulte une énigme. De l'incompréhension des parents d'Antoine Doinel pour leur fils (dont le désamour de la mère est le point d'orgue) en 1959 dans « Les 400 coups » de François Truffaut jusqu'à l'observation des comportements contradictoires, entre douceur et cruauté, du jeune François dans « L'enfance nue » en 1969 de Maurice Pialat. Une différence de taille sépare

toutefois le cinéma dit fantastique de celui dit d'auteur : les enfants n'y sont plus passifs mais y convertissent leur souffrance en riposte de plus en plus organisée face au monde adulte...



Si l'enfant était jusque-là perçu comme le reflet de la bonne éducation et des valeurs qu'avaient su lui inculquer ses parents, cette image va considérablement se déformer, jusqu'à la défiguration dont « L'exorciste » de William Friedkin sera en quelque sorte le point d'acmé littéral, dans un vaste corpus de films traversant toutes les cinématographies – des Etats-Unis à l'Espagne.

Il est en effet intéressant de constater combien nombre de films importants issus des trente glorieuses vont manifester face à l'avenir une inquiétude grandissante en prenant comme vecteur de cette angoisse la figure de l'enfant. Bien entendu, la guerre froide tient là un rôle prédominant. Mais, pris entre le pôle du capitalisme – rien ne satisfait les enfants aux cheveux blonds de Midwich – et celui du communisme – les seuls survivants de cette sorte de progéniture seront soviétiques apprendrons-nous au final – l'enfance devient le symbole nouveau d'une menace qui n'aura cessé de peser depuis lors : demain.

Le film de Wolf Rilla reste pertinent en cela qu'il recourt à une certaine froideur – le jeu tout en hiératisme des enfants mis en valeur par des échelles de plans resserrant souvent le cadre autour des visages – pour montrer l'indicible : la part de monstruosité de l'enfance en proie à la perte totale d'un sentiment d'empathie que la génération précédente ne sait plus lui transmettre. Les films vont alors se partager un deux types dont le choix du point de vue – celui de l'adulte ou celui de l'enfant – constituera la ligne de démarcation. « Les innocents » de Jack Clayton va radicaliser la démarche de Wolf Rilla dans « Le village des damnés » en s'employant à tout montrer du point d'une adulte unique, la préceptrice Miss Giddens.

DEUXIEME TOUR D'ECROU – LA LECON DU MAITRE :

Les innocents (The innocents) 1961 de Jack Clayton d'après *Le tour d'écrou* 1898 de Henry James.

Définition presque parfaite du fantastique selon Todorov – hésitation entre une subjectivité et une réalité régit par d'autres lois que celle de notre monde – le film de Jack Clayton fait avant toute autre chose de l'enfance un miroir de l'âge adulte. Car c'est bien de Miss Giddens davantage que de Miles ou de Flora, qu'il s'agit ici.



L'enfance est, aux yeux du puritanisme qu'incarne la préceptrice, un chiffre auquel se heurte une compréhension du monde que limite un déni pour des sentiments profonds et tenaces : désir et culpabilité mêlés. Possiblement dépositaires d'un lourd secret à caractère éminemment sexuel, les deux enfants, par leurs gestes, leurs jeux, leurs paroles, déclenchent chez l'adulte une véritable pulsion inquisitrice. L'obsession de la confession, l'exigence de l'aveu, font de Miss Giddens un potentiel tortionnaire en proie à une véritable paranoïa.



D'autant qu'il y a bien quelque chose d'abject au cœur des "Innocents", comme le pressent Miss Giddens, c'est à dire quelque chose d'innommable. Une hésitation entre sujet et objet qui fascine et dégoûte à la fois. Le style d'Henry James lui-même se refuse à nommer, préférant tourner autour de quelque chose qui travaille l'abject dans l'esprit du lecteur, c'est-à-dire ce qui ne peut littéralement se dire. L'une des dernières séquences du film où Miss Giddens et Miles prennent le thé est à cet égard très significative : proposant sa main, en parfait gentleman, à la préceptrice ravie de cette délicate attention, le garçonnet la retire in extrémis pour gifler le bloc de gelée, matérialisation de cet entre-deux qui caractérise ce qui ne se nomme pas. Ni solide ni liquide, la gelée convoque l'idée d'une chair flasque, du vieillissement, de l'écart entre l'âge de Miles et celui de Miss Giddens qui tourne subitement en ridicule leur rapport de séduction tacite...





Julia Kristeva exprime ce sentiment violent et confus en même temps : « *Dans une nuit sans image mais secouée de sons noirs, dans une foule de corps déserts qu'habitait la seule envie de durer contre tout et rien, sur une page où je traçais la torsade de ceux qui, de leur vide, me faisaient cadeau dans le transfert, j'ai nommé l'abjection. En traversant une mémoire millénaire, fiction privée d'objectif scientifique mais qui suit l'imaginaire des religions, c'est en littérature que je l'ai finalement vu réalisée avec son horreur, tout son pouvoir. A y regarder de près, toute littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s'enraciner quelles qu'en soient les conditions socio-historiques dans les frontières fragiles où les identités, sujets, objets, etc., ne sont pas ou ne sont qu'à peine doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes.* »¹

Toute constitution en société repose, on le sait, sur un rapport à l'abjection. Considérons là le fait religieux comme une avancée sur la barbarie dans la mesure où, en mettant des mots sur ce qui est ou pas toléré au sein d'une société donnée, la religion permet d'exclure au lieu de détruire, elle remplace le registre du meurtre par celui du langage (« Au commencement était le verbe... »). C'est là le point de départ d'un ordre morale auquel s'enchaîne alors la loi et le droit indispensables à la civilisation. C'est là le projet de Miss Giddens soupçonnant l'abject et désireuse de le faire dire aux enfants pour les en séparer (le péché doit être énoncé pour en être exempté). Mais ce qui fut jadis le début de la Morale devient ici simple dévoilement inquisiteur du fait des pulsions elles-mêmes assez troubles, non assumées, ressenties par la préceptrice. Car si l'avènement des religions monothéistes représente un refus de la fascination devant la victime sacrificielle, préférant donc dire qu'il y a de l'objet abject pour pouvoir s'en défaire, l'individu, ici Miss Giddens, peine à s'exempter de cette fascination et pousse les enfants bien au-delà de leurs limites. Miles en payera le prix fort au cœur du cercle des statues qui semble, un instant durant, invoquer le recommencement éternel propre au sentiment tragique.

Cette notion d'abjection est un jalon décisif dans le parcours du cinéma de genre vers une nouvelle forme de monstruosité, subjective, intérieure, que nombre de films vont ensuite déployer en partant à la conquête d'un hors-champ où se tapissent les plus terribles horreurs graphiques que l'évolution des effets spéciaux expliciteront dès la décennie suivant celle qu'ouvre le film de Jack Clayton. « L'exorciste » de William Friedkin – nous y reviendrons – ouvrira ainsi la porte que Clayton laisse close (selon une fameuse expression de Stephen King qui divise de la sorte en deux groupes les écrivains d'horreur).

Le film génère ainsi un complexe réseau souterrain de relations entre l'enfance, le sexe (qui tourmente la préceptrice et qu'incarnent les pourtant très désincarnés Peter Quint et Miss Jessel) et la mort (des parents de Flora et Miles, du valet et de la précédente préceptrice, de Miles lui-même au terme du récit). C'est là la vertu d'histoires usuellement initiatiques (on songe à "La nuit du chasseur" en 1955 de Charles Laughton, aux "Contrebandiers de Moonfleet" la même année de Fritz Lang ou à "Cyclone à la Jamaïque", dix en plus tard, d'Alexander McKendrick) qui se colore ici d'une morbidité très

¹ Julia Kristeva, « Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection », collection Tel Quel, Editions du Seuil, Paris, 1980, p.37.

inhabituelle. Car si le film de Clayton est un film initiatique, il ne l'est qu'à destination tardive d'une adulte que son éducation aura tenu trop longtemps à l'écart de la vie. De là provient sans doute l'intense pouvoir mélancolique d'un film où tout arrive déjà trop tard. Miss Giddens apparaît, dans cet ordre d'idées, comme une héroïne issue d'un classicisme sous-entendant une vision par trop angélique de l'enfance qui se voit propulsée dans un récit et face à des figures d'enfants provenant des doutes et des craintes de l'après-guerre et de sa lente mais constante montée en puissance du cinéma moderne.

TROISIEME TOUR D'ECROU – LA BETE DANS LA JUNGLE :

Sa Majesté des mouches (Lord of the flies) 1963 de Peter Brook d'après *Sa Majesté des mouches* 1954 de William Golding.

Compatriotes de Clayton, Peter Brooks va radicaliser un principe fort de mise en scène concernant l'ensemble du présent corpus : celui du regard porté sur l'enfant. Fait d'importance, sans équivalent auparavant, seul l'enfant regarde l'enfant ici (exception faite des quelques plans qui viendront clore le récit). L'absence de l'adulte se présente comme un équivalent au concept nietzschéen de « la mort de dieu ». Alors « tout est permis ». Livré à lui-même, l'enfant va s'employer à reconstituer la Loi au fil d'une cruelle robinsonnade (mythe anglais par excellence) décuplée par son aspect collectif.



Le film pourrait pratiquement s'inscrire, dans la manière presque lacanienne avec laquelle il met en scène les motifs du rivage, de la mer (et donc du rapport à la mère), dans la ligne des « 400 coups » de François Truffaut quatre ans plus tôt. Mais là où Antoine Doissnel n'échappait aux regards diégétiques des surveillants du centre de détentions pour jeunes délinquants que pour mieux chercher ceux des spectateurs par-delà le mot « fin », là où cet enfant perdu manifestait le besoin d'un regard adulte porté sur lui, les jeunes protagonistes du film de Peter Brooks se substituent très vite aux adultes absents pour en produire un pastiche politique et social qui n'est finalement destiné qu'à justifier le libre cours de pulsions qui divisent cette société de fortune en forts et en faibles jusqu'à l'avènement d'un fascisme qui est par ailleurs contemporain de leur édifiante aventure puisque le film se déroule durant la seconde guerre mondiale.



L'émergence et l'acceptation par le monde de l'enfance de la figure du leader charismatique reproduit au final une barbarie qui n'a rien à envier à celle des adultes dont il devient ici la métaphore à laquelle le décor primitif offre un caractère d'éternité. Le motif de l'innocence est alors travaillé à l'aune du collectif et de la violence archaïque, symbolique et réelle, qu'il s'emploie à faire subir à l'individu ramené à des catégories de pensée qui le nie dans sa complexité et le ravale au rang de caricature à laquelle il devient facile de dénier toute humanité pour en faire plus aisément une victime expiatoire.

C'est de cette chosification de l'autre, inhérente au fascisme, que traite le film de Brooks, véritable pendant britannique trash à la « Guerre des boutons » réalisé un an plus tôt en France par Yves Robert. Car la notion même de guerre est centrale dans la manière avec laquelle le cinéma aborde la figure de l'enfance depuis Rossellini : il s'agit de mettre en scène une inquiétude face à l'avenir qui repose sur le résultat inconnu d'une lutte qui va se faire, de film en film, de plus en plus intérieure. Ainsi, toutes les œuvres du présent corpus fabriquent-ils un espace et un temps qui abolissent les catégories de confort de la consommation cinématographique (telle la question de l'appartenance à un genre par exemple), traversés qu'ils sont, à l'image des petits corps qu'ils mettent en scène, par les affres de la Grande Histoire. Et ceci alors même que Brooks emprunte aux codes du film d'épouvante et en invente in fine un sous-genre : le survival, dix ans avant « Delivrance » ou « Duel dans le Pacifique » de John Boorman..

Ainsi y-a-t-il une ligne narrative forte qui réunit à travers presque trente ans, « Allemagne année zéro » en 1947 de Roberto Rossellini et « Les révoltés de l'an 2000 » de Narciso Ibanéz Serrador et dont « Sa Majesté des mouches » est une incontournable borne par la lucidité et la gravité même avec lesquelles il considère la figure de l'enfant prise dans la tourmente d'un monde – celui de la guerre froide – où son avenir ne semble plus être une préoccupation majeure pour des adultes, eux-mêmes mis en scène comme des enfants irresponsables par le Stanley Kubrick de « Docteur Folamour » réalisé cette même année 1963. Le générique du film de Brooks évoque d'ailleurs des images de celui de Kubrick.





C'est dans le film de Peter Brooks, le face à face en champ contre-champ entre le très jeune enfant blond et la tête de porc tranchée investies de mouches qui dit cette corruption que l'Histoire écrite par l'adulte fait subir à l'enfant et qui ne trouvera une chambre d'écho à sa mesure que dans l'hallucinant « Apocalypse now » de Francis Ford Coppola en 1979.





QUATRIEME TOUR D'ECROU – LA MAISON NATALE :

Chaque soir à neuf heures (Our mother's house) 1967 de Jack Clayton d'après *Our mother's house* 1963 de Julian Gloag.

Egalement livrés à eux-mêmes car devant faire face au décès de leur mère dans la maison de laquelle ils vivaient jusqu'alors, sept enfants de tous âges prennent la décision de cacher cette mort aux yeux du monde (on songe à « La petite fille au bout du chemin » en 1976 de Nicolas Gessner ou à « Cement garden » en 1992 d'Andrew Birkin), d'enterrer le corps de la défunte au fond du jardin dans ce qu'ils nomment le « sanctuaire », et de se constituer en microsociété régit par la parole de la défunte avec laquelle Diana, l'une des enfants, dit pouvoir communiquer chaque soir à neuf heures.



Charlie Hook, le père depuis longtemps parti et dont seuls les deux aînés se souviennent un peu, rentre alors à la maison. Petit escroc sans envergure, il va tenter de prendre le pouvoir sur ce microcosme où règne un mélange de croyance et de pragmatisme au quotidien. C'est la trivialité du réel (Charlie fait entrer le monde « adulte » dans la maison en y menant une vie un brin dissolue) qui va alors rencontrer une forme de sacré via le véritable culte voué par les enfants à leur mère défunte.



Le film peut s'apparenter à « Sa Majesté des mouches » dans sa manière de décrire la constitution d'une société enfantine indépendante, parallèle à la réalité largement partagée par des adultes pour la plupart indifférents. Mais cette autonomisation du « monde de l'enfance » se fait ici au cœur même de la société (école, banque, magasins...), dans une maison familiale qui remplace l'île du film de Peter Brook, ce qui rend le processus encore plus malaisé pour le spectateur.

Le motif du groupe d'enfants se fait ici de plus en plus anxiogène au fur et à mesure de l'avancée d'un récit qui nous conduit d'une mort à une autre. Si Jack Clayton rejoue quelque chose des « Innocents » (l'enfance énigmatique, les questions conjointes du passé et de la mort, le trope, très subtil ici, de la maison hantée), il fait de l'enfant une véritable force d'occupation au sein du cadre, c'est-à-dire de la société. Et le face à face entre Miss Giddens et le jeune Miles à la fin du film de 1961 se fait encerclement à la fin du film de 1967. De nouveau seuls face au deuil, et là où Miss Giddens exigeait de Miles et Flora de « mal » se souvenir de Peter Quint et Miss Jessel en tentant d'obtenir une confession qui sous-entendait le péché, c'est ici le père, Charlie Hook, qui cherche à effacer le souvenir d'une mère que ses sept enfants (le film a clairement la dimension d'un conte) refuse non seulement d'oublier mais ont érigé en figure religieuse fondamentale pour la cohésion de leur organisation.



Film automnal empreint d'une religiosité malade contenant une indéniable dimension de déliquescence, « Chaque soir à neuf heures » se défait à priori du genre (science-fiction pour « Le village des damnés » ou film d'épouvante pour les « Innocents » par exemple) et fait insensiblement entrer dans la description douce-amère du quotidien le motif du fantôme et de l'enfant meurtrier traversé par des forces qui le dépassent :

l'histoire, quasi-mythique, de sa propre origine quelque part entre les deux figures idéalisées à l'envie du père et de la mère.

Enfin, détail d'importance, l'idée du meurtre dit « accidentel » mais en réalité de nature parfaitement sacrificiel rattache très clairement le film de Clayton à celui de Brooks et, d'une certaine manière, à celui de Robert Mulligan, « L'autre ». Les douloureuses pérégrinations de l'enfant assassin ayant commencé, nous l'avons dit, en 1947, où le jeune protagoniste d'« Allemagne année zéro » assassinait son propre père sous l'influence d'un membre du parti nazi incarnant, au-delà de la défaite, la permanence de l'idéologie fasciste, la mort donnée à l'autre est souvent chargée de permettre le maintien d'une idéologie ou, à tout le moins, d'une vision du monde qui se refuse ou ne peut simplement pas être remise en question. Comme au terme de « La règle du jeu » de Jean Renoir en 1939, l'accident est le nom acceptable pour la communauté du meurtre en charge de faire perdurer un ordre social ou mental.



CINQUIEME TOUR D'ECROU – UNE TRAGEDIE DE L'ERREUR :

L'autre (The other) 1972 de Robert Mulligan d'après *Le visage de l'autre* 1971 de Tom Tryon.

Dans le film de Robert Mulligan, pendant et contre-champ américain des « Innocents », c'est sur une fratrie doublée d'une gémellité que se fonde le récit apparent du bien et du mal. Là où le film de Clayton adoptait le point de vue unique de Miss Giddens, celui de Mulligan opte dès son ouverture pour le point de vue des enfants et tient, lui aussi, son partis-pris jusqu'au terme tragique du récit. Le caractère fantastique du récit est donc avant tout affaire de focalisation interne ici. Ce qui fait de l'autre un grand film de genre et un grand film tout court, en l'occurrence l'une des études les plus fortes jamais filmées sur la tragédie intérieure vécue par des enfants certes aimés mais aimés mal c'est-à-dire et en définitive livrés à eux-mêmes.





Appartenant au vaste corpus de film réalisés durant les années 1970 et prenant pour cadre les années 1930 et le difficile contexte de la crise économique, « L'autre » organise la rencontre fertile entre Mark Twain et Edgar Poe. L'enfant laissé pour compte face à un deuil impossible à faire seul, devient une nouvelle fois vecteur de morbidité. A travers le personnage de la grand-mère des deux jumeaux nous retrouvons la figure de l'adulte qui, croyant bien faire, encourage au contraire inconsciemment les tendances les plus morbides de l'enfance. Là où la préceptrice des « Innocents » semblait traquer une vérité dans la psyché de ses jeunes élèves, la grand-mère de « L'autre » encourage au contraire le recours chez l'enfant à un imaginaire débridé. Deux enfers pavés de bonnes intentions sont ainsi mis en scène : le fantastique aura ainsi été le genre par excellence qui aura par son goût de l'inversion le plus clairement signifié l'impureté fondamentale de la bonté.



Il se dégage alors de ce film (comme des autres opus présentés ici) une infinie tristesse car, chacun, à leur manière, les cinéastes démontrent qu'il ne suffit pas qu'il y ait « amour absolu » pour obtenir de bons résultats quant au devenir de l'enfant. C'est là la nécessité profonde de films qui, peu ou prou, poursuive à travers le prisme de l'enfance, un projet éthique et esthétique déterminant : prendre le parti du monstre.

Ce choix, qui n'est ni plus ni moins que celui de l'humanisme le plus vibrant, est renforcé par l'identification de ce qui fût jadis de l'ordre du personnage mythique – Frankenstein ou Dracula – à la quotidienne représentation de l'innocence : l'enfant. Le monstrueux bascule ainsi dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle en provenant non de l'extérieur mais de quelque chose qui naît et se niche au cœur des personnages.

A l'origine de cela vient à nouveau la question du regard. Celui, sans fard, porté par l'enfant sur le monde adulte reconnu comme une imposture bâtie sur des principes factices et une duplicité de chaque instant entre le dire et le faire, à l'instar du numéro de foire dont les jumeaux de « L'autre » éventent tous les trucs et astuces en ne souhaitant pas, contrairement à tous les adultes présents, être dupes d'une mise en scène de pacotille. De cette conscience nouvelle de l'enfant face à l'adulte et ses faiblesses va naître une tendance dans le cinéma fantastique et d'horreur à accentuer la caractère de ce que l'on pourrait nommer – en reprenant le titre d'un fameux film de Philip Ridley – « l'enfant miroir » qui renvoi à l'adulte un visage qui ne lui laisse guère d'opportunité pour se mentir à lui-même comme aux autres.

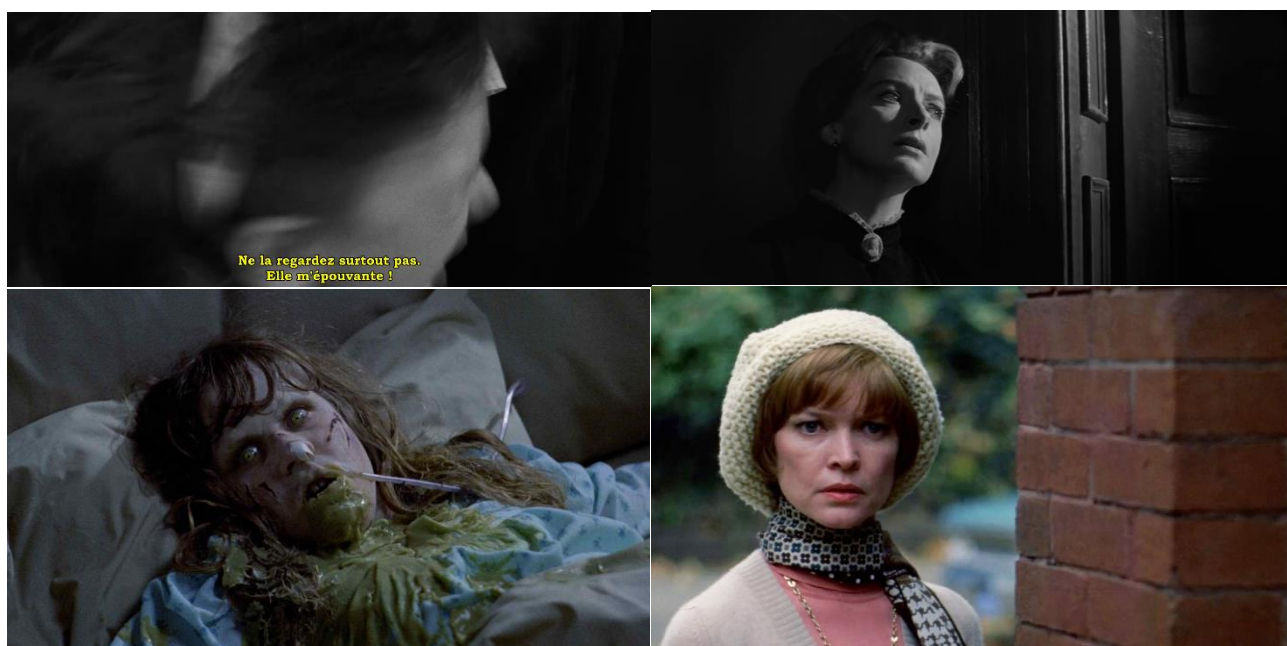
SIXIEME TOUR D'ECROU – L'AGE DIFFICILE :

L'exorciste (The exorcist) 1973 de William Friedkin d'après *L'exorciste* 1971 de William Peter Blatty.

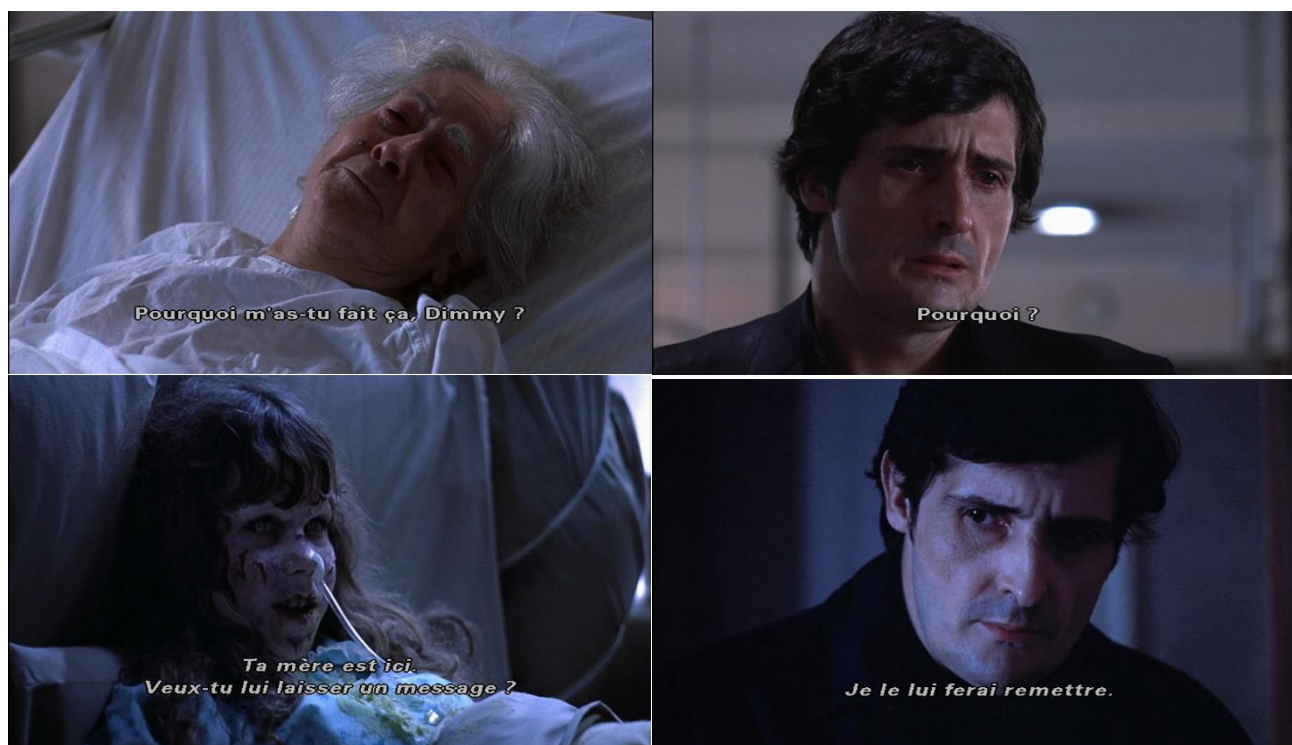
Le film de Friedkin est un jalon important dans l'institutionnalisation du cinéma d'horreur : son immense succès commercial, alors même que la MPAA (*Motion Picture Association of America*) interdit le film aux mineurs de moins de 13 ans (*Rated R for strong language and disturbing images*), et le fait que son réalisateur ait été récompensé de plusieurs oscars pour son film précédent (*French connection* en 1971) abolissent la frontière entre cinéma de genre et cinéma tout court.

Le caractère documentaire de la mise en scène, sa manière très froide d'intégrer des effets spéciaux grand guignolesques dans un contexte contemporain mis en scène de manière à produire un fort effet de réel, confère au film une force indéniable. Friedkin explicite en l'étendant aux limites du film la séquence où Flora devient hystérique au cours du dernier tiers du film de Clayton. Toute la séquence est rythmée par les hurlements de la fillette émanant du hors-champ. Mrs Grose observe que jamais elle n'a entendu de telles

obscénités. « L'exorciste » va s'employer à créer une bande-image convenant à pareille bande-son...



Bien que le personnage de Regan, la fillette possédée par le démon Pazuzu, soit central, "L'exorciste" n'utilise la figure de l'enfant que pour mieux dresser le portrait des adultes impuissants qui l'entourent. Traversée par des forces qui le dépassent, l'enfant est ici le miroir des culpabilités adultes envers leur progéniture (actrice divorcée, la mère de Regan se sent coupable de ne pas être assez présente pour sa fille) ou envers leur propres parents (le père Damien Karras est dévoré de remords pour avoir laissé mourir seule sa mère). Le mal devient ainsi le produit révélateur de la psyché humaine, ce sans quoi le cinéma de Friedkin ne saurait exister.



Le diable s'incarne ici donc par l'explicitation de tourments judéo-chrétiens. Le film pose très sérieusement la question de ce qui travaille – au sens littéral – l'enfant jusque

dans son corps et que les adultes sont en incapacité d'assumer. Des effets spéciaux comme révélateur d'un stade ultime de somatisation en quelques sortes. C'est le retour d'un refoulé adulte dont l'enfant est inconsciemment le réceptacle qui est ici le cœur d'un récit à charge contre un monde adulte préférant recourir à des croyances archaïques plutôt que de prendre les responsabilités censées lui incomber.

SEPTIEME TOUR D'ECROU – LA ROUE DU TEMPS :

Le corrupteur (The nightcomers) 1974 de Michael Winner d'après Le tour d'écrou de Henry James.

Sorte de « prequel » et d'extrapolation explicite de la nouvelle d'Henry James dont "Les innocents" est l'adaptation, le film de Michael Winner aborde conséquemment beaucoup plus frontalement les thèmes présents dans le film de Jack Clayton. Il s'agit en effet de raconter l'histoire de Miss Jessel et de Peter Quint. Le film de Winner se termine là où commence de celui de Clayton : au moment où Miss Giddens arrive à Bly.



Flora et Miles sont ici présentés comme des enfants victimes d'une éducation qui se refuse à les confronter à la mort de leurs parents. L'enfant est le prétexte nécessaire à la lâcheté d'adultes qui envisage le monde non dans sa globalité mais uniquement du point de vue de convenances qui s'apparentent sensiblement à une pure fiction face au réel. Entre dénie et explicitation face au sexe et à la mort, c'est le personnage de Quint qui tient lieu de guide à Flora et Miles. Produit de la haine des classes dirigeantes, Quint fait preuve d'une franchise sans équivalent avec les deux jeunes gens. Il est aussi celui qui prend plaisir à avilir Miss Jessel tout en étant tacitement épris. Ce plaisir et cet amour, s'ils sont bel et bien partagés ne peuvent en aucun cas se dire ou être pleinement assumés de part et d'autre.



Michael Winner est un cinéaste de l'explicite, dont la libération des mœurs à la fin des années 1960 va considérablement modifier la teneur des films. Le caractère volontiers obscène contenu en puissance dans la nouvelle de James, trouve un terreau naturel pour s'épanouir ici. Le film s'inscrit en outre dans une série de portraits d'enfants meurtriers qui vont jalonner les cinématographies du monde entier durant les années 1970 (de l'italien "*La baie sanglante*" de Mario Bava en 1971 au canadien "*Chromosome 3*" en 1979 de David Cronenberg).



HUITIEME TOUR D'ECROU – L'AVERTISSEMENT MODERNE :

Les Révoltés de l'an 2000 (¿*Quién puede matar a un niño?*) 1976 de Narciso Ibanéz Serrador d'après *Le jeu des enfants* de Juan José Plans.

Le film de Serrador se présente comme une synthèse du présent corpus dans la mesure où, dès le générique – compilation d'images d'actualités couvrant plus de trente ans – il confronte tout à la fois la figure de l'enfant aux atrocités de la grande Histoire et le motif de l'innocence à l'aune du film fantastique voir d'horreur.



Le couple de protagonistes arrivent sur l'île d'Almanzora au large de l'Espagne et va se retrouver confronté à des enfants de tous âges globalement organisés et n'ayant plus pour seul but que de tuer tous les adultes. Ce sont les enfants de « Sa Majesté des mouches » qu'aucun bateau ne serait venu chercher.

Sorte de démarcation de "La nuit des morts-vivants" de George A. Romero, ce film séminal pour le cinéma fantastique espagnol, fait de l'enfant une figure menaçante contre laquelle lutter revient à devoir dépasser tout à la fois l'image d'Épinal qui associe enfance et innocence et sa propre culpabilité d'adulte pour avoir contribué à bâtir un monde dans lequel les enfants sont les premières victimes.

Le film intensifie toutes les problématiques liées à la figure de l'enfant développées dans les films précédents : le caractère énigmatique de l'enfance est ici décuplé par le nombre, la perte de contrôle de l'adulte est totale, la barbarie, "le rejet du frein de la morale" qui étaient au cœur du questionnement du "Village des damnés" seize ans plus tôt atteint dans le film de Serrador une dimension encore plus paroxystique que dans le film de Brooks dans la mesure où les enfants ne réinventent pas une société mais s'emploient à détruire celle des adultes.



Classique trop méconnu du film d'horreur moderne fonctionnant sur la notion de contamination, le film se clôt sur l'idée d'une invasion globale où l'ennemi, l'enfant paradoxalement victime des pires atrocités aux quatre coins du monde, ne peut être combattu de sang-froid comme l'exigerait pourtant le monstre souriant et mutique qu'il est devenu dans le film de Serrador.

Ce qui devient ici proprement fascinant est de l'ordre d'une empathie envers l'enfance qui s'incarne – point d'accomplissement ultime – dans les horreurs que celle-ci commet de manière fictionnelle en réponse aux abominations réelles et documentées par les images insoutenables du générique. « Les révoltés de l'an 2000 » représente alors ce point de jonction improbable et pourtant implacable entre l'horreur et l'empathie pour ceux qui en sont les auteurs.

CONCLUSION – LES DEUX VISAGES :

L'audacieuse superposition des motifs du monstre et de l'enfant à l'œuvre dans le présent corpus est, sur le plan de la mise en scène au cinéma, concomitante à celle du point de vue. De ce cinéma qui a pris fait et cause pour les monstres jusque dans leur représentation infantile la plus impensable, il ne reste trop souvent aujourd'hui qu'un cinéma de la destruction du différent. Le film d'horreur contemporain occidental se présente ainsi dans de trop nombreux cas, non comme une entrée dans le monde de l'autre, mais comme le refus obstiné, presque pathologique, de ce qui ne me ressemble pas. C'est un cinéma de la norme, parfois extrêmement réactionnaire. De la question du point de vue, il ne reste rien : une focalisation zéro, spectatorielle visant à mettre en valeur le plus « objectivement » possible des effets spéciaux qui ne peuvent tenir lieu de projet de mise en scène. Unique point de vue de producteurs donc. D'où me montre-t-on ce qu'on me montre ? A qui sont montrées ces images – fussent-elles horribles ? Quelle place réserver au spectateur dans un récit qui ne peut pas reposer que sur l'étourdissement, l'écrasement du regardeur ?

C'est aussi en cela que le choix de l'enfance comme point focale central aura fait énigme pour le cinéma de la modernité que relaye le cinéma fantastique. Et cette énigme insoluble pour l'adulte engendre sa perte de contrôle sur celui qui représente l'avenir, dans lequel il place tous ses espoirs. Cet adulte, dépossédé de son pouvoir, de son autorité, se retire peu à peu des récits mettant en scène la jeunesse – on songe à cette phase terminale de la disparition des parents que seront les films de Larry Clark, Harmony Korine ou Gus Van Sant. Il en est même exclus, repoussé par l'enfant lui-même, qui, seul ou en bande, le renvoie à l'inanité de la transmission, du legs d'un monde adulte d'après les grandes catastrophes du 20^{ème} siècle dont les enfants auront été les premières victimes. La question de la perte, du deuil est ainsi au cœur de bien des films mettant en scène la figure de l'enfant, son corps, traversés par l'Histoire. C'est d'ailleurs littéralement à un cinéma du visage que nous avons à faire, un cinéma où le gros plan va chercher derrière les traits entendus un quelque chose d'autre, de différent, de dissimulé. Un « ça », une pulsion qui rejette la morale de l'adulte en la confrontant au mensonge ou en en poussant la logique jusqu'à l'absurde. Apparaît alors les questions conjointes de la civilisation et de la barbarie qui s'exercent et se lisent l'une et l'autre sur des visages poupins qui emmène l'image-affection deleuzienne vers des rivages insoupçonnés.

Le jeu de l'enfant – au sens du jeu d'acteur et en tant que ce que ressentent les personnages d'enfants au cinéma fait ouvertement question – est d'essence moderne : le visage de l'enfant est visible, rarement lisible. Face au silence ou au mensonge de l'adulte qu'il cherche du regard et ne trouvera plus vraiment dans le cinéma contemporain, l'enfant fait le deuil de son origine, de ce mythe qui, finalement semble l'entraver pour (se) construire un autre monde. Qui regarde vraiment l'enfant pour ce qu'il est et non pour ce qu'on projette et fait peser sur lui ? Certainement pas Miss Giddens dans « Les innocents », archétype de l'adulte refusant de voir ses propres contradictions et agissant de fait pour un bien réellement sujet à caution. Viendra ainsi le moment contemporain où les figures

parentales n'auront rien d'autres à transmettre qu'une peur qui engendre la mort. « La vie aquatique » ou « Million dollars baby » en 2004 en sont des exemples frappants. L'art, c'est-à-dire le style, resterait alors le véritable moyen d'énoncer le péché (c'est par lui que la peinture et la musique sont entrés dans l'Eglise), de faire office de catharsis face à l'abject en ne cessant de confronter l'être humain avec le fantasme archaïque.