

# **ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de master**

**Spécialité Cinéma, Promotion 2017-2018**

**Soutenance de juin 2018**

# **L'USAGE DE LA LUMIÈRE DU JOUR DANS LE CINÉMA D'HORREUR**

**Alexis GOYARD**

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : "**Le Mal des ardents**"

Directeur de mémoire : Jérôme BOIVIN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

## **ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de master**

**Spécialité Cinéma, Promotion 2017-2018**

**Soutenance de juin 2018**

# **L'USAGE DE LA LUMIÈRE DU JOUR DANS LE CINÉMA D'HORREUR**

**Alexis GOYARD**

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : "**Le Mal des ardents**"

Directeur de mémoire : Jérôme BOIVIN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier les personnes qui m'ont aidé dans les recherches et l'écriture de ce mémoire, ainsi que dans l'élaboration de ma PPM. Un grand merci à vous :

Jérôme Boivin

*Pour avoir été mon directeur de mémoire, pour ses conseils et son enthousiasme*

Frank Lafont

*Pour sa disponibilité et l'extrême richesse de sa documentation*

Pascale Marin

*Grâce à qui mes recherches ont commencé*

Laurent Barès, Manu Dacosse, Lucile Hadzihalilovic, Fabrice Du Welz et Bruno Forzani

*Pour leur gentillesse, leur disponibilité, leur passion et leurs films*

Rachid Madaoui et RVZ

*Pour l'emprunt de matériel à RVZ*

Giusy Pisano

*Pour son entrain et son savoir-faire*

Florent Fajole

*Pour son aide immense dans les recherches bibliographiques*

Françoise Baranger

*Pour sa gentillesse et son aide inestimable avec les autorisations de tournage de ma PPM*

Didier Nové, Pierre Vormeringer et Jean-Michel Moret

*Pour le matériel, pour ces trois années à l'école et ce que j'ai appris grâce à eux*

L'équipe de ma PPM

*Avec qui se fut un immense plaisir et un honneur de travailler*

Les contributeurs au financement participatif de la PPM  
*Dont le soutien a rendu possible le projet dont je rêvais*

Lili Bel

*Pour notre collaboration et son aide sans faille*

Mes amis et mes parents

*Pour leur soutien de chaque instant*

C'est aussi avec émotion que je remercie, pour ces trois années passées, l'ensemble de mes professeurs, de l'équipe pédagogique et du personnel de l'école, ainsi que mes camarades de classe.

## RÉSUMÉ

La lumière du jour n'est *a priori* pas la première chose qui nous vient à l'esprit lorsque l'on pense à un film d'horreur. Le jour est notre environnement quotidien tandis que la lumière solaire est généralement synonyme de santé et de bien-être. Quant aux ténèbres, elles sont depuis toujours associées à nos peurs et revêtent tout ce qui y évolue d'un voile d'inconnu et de mystère, dont l'imagination n'est pas insensible.

Nous avons vu questionné l'ombre en tant que forme privilégiée pour faire peur, l'équilibre entre jour et nuit étant riche d'effets dans la réalisation de ce genre de film.

Dans un premier chapitre, nous analysons la représentation traditionnellement associée au soleil, afin de comprendre quelles sont les caractéristiques du jour et de sa réception. Cela nous a incité à considérer plus spécifiquement la possibilité d'une lumière diurne angoissante à travers les toiles de plusieurs peintres.

Dans un deuxième chapitre, nous nous recentrons sur l'étude de films. Nous avons constaté que l'usage de la lumière du jour dans le film d'horreur pose la question centrale de la vraisemblance. Nous nous sommes interrogés, ensuite, sur l'existence d'une différence de traitement entre le jour et la nuit dans le cinéma d'horreur en noir et blanc. Cela nous a amené, en dernier lieu, à considérer la relation qu'entretiennent les moments de clarté dans les films d'épouvante, en couleurs, majoritairement nocturnes.

Le dernier chapitre se concentre plus précisément sur les films qui font naître l'horreur dans les scènes de jour. Nous y présentons notamment ce phénomène à travers le cinéma d'horreur japonais et également au sein de films qui se situent à la lisière du genre. Ainsi sommes-nous parvenus à la conclusion que la journée entretient un rapport plus étroit que la nuit avec la notion de réel, dont le genre se plaît à éprouver les frontières.

Mots-clés :

lumière, jour, peur, genre, horreur, diurne, nocturne, noir et blanc, couleur, stylisation

## ABSTRACT

Daylight is not what we might think, at first, when considering horror films. The day is our quotidian environment while the sunlight is usually associated with health and well-being. As for the darkness, they have always been seen as the banner of our fears, representing the unknown and the mystery, which our imagination is sensible to.

We will see that, even if shadows are favored to create fear, the balance between day and night is crucial in the making of horror films.

In first chapter, we will study the usual representation of the sun, in order to show the features of daylight and its reception. It will lead us to consider more specifically the possibility of a frightening daylight through paintings.

In second chapter, we will focus on film analysis. We will see that the use of daylight in horror movies raises the problematic of credibility. Besides, we will ask ourselves if there is a different treatment on day and night in black and white cinema. It will bring us, finally, to look at the relation that hold colored horror features with daylight moments.

Our last chapter will concentrate more precisely on films that raise horror during daytime. We will examine this phenomena trough Japanese horror and also through pictures on the edge of the genre. Also, we will see that daylight develop a stronger relationship with reality, which horror experiences the boundaries, than nighttime.

Key words:

light, day, fear, genre, horror, diurnal, nocturnal, black and white, color, style

## SOMMAIRE

<b>Remerciements</b>	3
<b>Introduction</b>	5
<b>Résumé</b>	9

### **PARTIE 1 : LE PHÉNOMÈNE LUMINEUX ET LE SENTIMENT D'HORREUR**

#### ***Chapitre 1 : La représentation classique de la lumière diurne***

a) la lumière du jour et le soleil	18
b) impact de la lumière vécue sur la lumière figurée	19
c) le soleil, symbole de la création divine et de la bonté	20
d) le soleil, un œil divin	22

#### ***Chapitre 2 : Propositions picturales d'une lumière du jour angoissante***

a) GIORGIO DE CHIRICO : l'architecture, le détail, le temps et le vide	26
b) L'EMPIRE DES LUMIERES de René Magritte : crépuscule et lumière irrationnelle, une temporalité dénaturée	30
c) VUE DE TOLÈDE, de Le Greco : dynamisme de la lumière et compression du temps	32
d) CHRISTINA'S WORLD d'Andrew Wyeth : l'importance du cadrage et de la composition	35

### **PARTIE 2 : CARACTÉRISTIQUES DE LA LUMIÈRE DANS LE GENRE DE L'HORREUR**

#### ***Chapitre 1 : L'enjeu de la stylisation***

a) La question de la vraisemblance : le paradoxe de la fiction	39
b) La problématique du style et du tournage de jour	42
c) MARTIN de Georges Romero : autour de la dé-stylisation d'un genre	47

#### ***Chapitre 2 : La distinction jour/nuit dans le cinéma d'horreur en noir et blanc***

a) La nature unificatrice du noir et blanc	52
b) Indécision de la lumière : l'entrée dans un monde irrationnel	52
c) Le jour comme témoin objectif de l'irrationnel : THE INNOCENTS de Jack Clayton	56

**Chapitre 3 : La part du jour dans le film d'horreur nocturne**

a) L'harmonie entre jour et nuit : un équilibre signifiant	64
b) Le cas de la fin à "double-détente" et la nature potentiellement trompeuse du jour	66
c) Le travail de Laurent Barès sur FRONTIÈRE(S) de Xavier Gens	71
d) HALLOWEEN de John Carpenter : Le jour comme préliminaire à la nuit	74

**PARTIE 3 : L'HORREUR DIURNE****Chapitre 1 : L'irréalité lumineuse : exemple à travers le film de fantôme japonais**

a) le fantôme et la lumière du jour : deux ponts entre les temporalités	82
---	----

**Chapitre 2 : Histoires sombres pour lumière claire**

a) SHOKUZAI de Kiyoshi Kurosawa : une lumière fantastique pour un sujet réaliste	86
b) QUIEN PUEDE MATAR A UN NINO ? de Narciso Ibanez Serrador : une équivalence possible avec les effets nocturnes ?	90
c) Le cinéma de Lucile Hadzihalilovic : L'angoisse et l'attente	96

**Chapitre 3 : "A s'en crever les yeux", l'horreur au grand jour**

a) Le gore et la question de la vérité	102
b) La pulsion scopique et la vision pervertie dans THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE de Tobe Hooper	105
c) Une approche personnelle de l'horreur diurne : <i>Le Mal des ardents</i>	114

<b>Conclusion</b>	121
-------------------	-----

<b>Bibliographie</b>	124
----------------------	-----

<b>Filmographie</b>	126
---------------------	-----

<b>Table des illustrations</b>	127
--------------------------------	-----

<b>Annexe</b>	129
---------------	-----

<b>Dossier PPM</b>	153
--------------------	-----



## INTRODUCTION

### *Une certaine vision du cinéma d'horreur...*

C'est l'histoire d'un jeune producteur de cinéma aux grandes ambitions mais aux petits budgets, Jonathan Shields. Pour son prochain film, il est dans la panade. Les costumes d'hommes-chats qu'il a demandés sont ridicules. C'est alors qu'il a l'idée de génie. "Pour quoi le public paye-t-il vraiment ?" demande-t-il à son réalisateur. " Pour qu'on lui flanque les chocottes" bien sûr! Et qu'est ce qui effraie le plus l'espèce humaine depuis la nuit des temps ? L'obscurité. L'homme plonge la pièce dans le noir et, déjà, toutes sortes de choses prennent vie. Plus besoin de montrer les affreux costumes d'hommes-chats. Le spectateur, laissé à son imagination, sera terrifié par un simple reflet dans la nuit, le mauvais présage d'un oiseau de malheur ou encore le cri d'une petite fille. La carrière du producteur est sauvée et son avenir assuré.

Cet homme de cinéma est incarné par Kirk Douglas, dans le classique hollywoodien *The Bad and the beautiful (Les Ensorcelés)* de Vincente Minnelli. C'est sans doute de la part de Minnelli un clin d'œil amusé au *Cat people (La Féline)* de Jacques Tourneur ou à sa suite, *The Curse of the cat people (La Malédiction des hommes-chats)* de Robert Wise. C'est aussi un résumé efficace de comment est vu le genre du film d'horreur dans les années 50 : fantasque et fauché.

Cette démonstration du producteur Shields met en évidence la relation essentielle et triangulaire entre le sentiment de peur, le rapport entre ombre et lumière et le genre du film d'horreur. "L'obscurité est une lumière en soi"<sup>1</sup> comme dit Shields. Elle met au jour de manière différente et a deux gros avantages : un effet puissant, car elle laisse une grande place à l'imagination du spectateur, et, en théorie, une économie de moyen quasiment inversement proportionnelle.

Ce postulat est évidemment à remettre en cause, et ce mémoire nuancera les idées que soulève une telle scène. Cependant, en supposant que la pénombre, voire l'obscurité totale, soit le choix de prédilection du cinéma d'horreur, j'aimerais m'interroger sur la lumière à l'opposé du spectre : celle du jour. Quelle est, au milieu de ces considérations sur

---

<sup>1</sup> "Dark has a light on its own" dans la version originale

la peur, l'économie de moyens et la part interprétative du spectateur, la fonction de la lumière diurne dans le cinéma d'horreur ?

Il convient, avant toute chose, de définir les termes qui vont encadrer les recherches de ce mémoire.

### ***Qu'entends-je par "lumière du jour" ?***

C'est d'abord, évidemment, celle qui provient du soleil. Cette définition englobe donc plusieurs ambiances lumineuses, susceptibles de créer des atmosphères différentes.

On peut délimiter le début du jour à l'aube, qui est le moment où le ciel blanchit à l'est. Rapidement après cela suit l'aurore, où le bord du disque solaire apparaît à l'horizon. À ce moment, le soleil passe de 6° sous l'horizon à 5° au dessus de l'horizon. Sa lumière prend une teinte jaune-orangé d'environ 2 200 Kelvins. Ce phénomène est comparable au crépuscule, qui intervient avant que le soleil ne disparaisse complètement pour laisser place à la nuit. Ces deux événements ouvrent et concluent le jour.

Entre ces deux instants, on peut identifier un troisième phénomène, qui est le zénith. Le soleil atteint alors son point culminant, à 90° au-dessus de l'horizon. On estime que sa lumière prend une teinte bleutée, dont la moyenne conventionnelle est donnée à 5600 Kelvins, bien que cette couleur change en fonction de paramètres tels que la saison de l'année et les conditions atmosphériques.

La lumière du jour tient dans ces trois instants identifiables et dans toutes les autres variations d'angulations comprises durant l'apparition du soleil.

Un autre point important à spécifier est que la lumière du jour et les conditions météorologiques sont deux choses différentes. Certes, lorsqu'il pleut ou que le ciel est couvert, les rayons du soleil sont diffusés par les nuages. Il n'empêche que nous sommes tout de même dans la temporalité du jour et que nous recevons encore sa lumière, à moins d'être dans des conditions hors normes de tempête. De ce fait, notre étude ne concernera pas seulement la lumière directe du soleil, autrement dit, que le "beau temps".

Aussi, la lumière dite "du jour" n'est pas, au cinéma, uniquement celle qui provient de l'astre solaire. Au début du 7e Art et jusque dans les années 1920, la clarté diurne était l'unique moyen d'éclairage en studio. Elle parvenait à travers de grandes verrières et

tombait de manière diffuse, verticale et unidirectionnelle sur la scène. Cependant, l'usage des projecteurs a permis de s'affranchir des contraintes météorologiques et temporelles liées au soleil. Pour l'instant, il n'est pas utile de revenir sur les avancées technologiques qui ont fait avancer l'éclairage cinématographique et ont influencé la façon de faire les films. Simplement, il me faut souligner que l'étude concerne autant la lumière naturelle du soleil que la lumière artificielle des projecteurs. À partir du moment où une lumière est identifiée dans la fiction du film comme relevant du soleil, cette lumière pourra s'analyser comme telle.

Maintenant que la définition du soleil est posée, il nous reste un deuxième terme à délimiter, qui sera cette fois plus épineux...

### ***Qu'est ce que le "cinéma d'horreur" ?***

Pour parler du cinéma d'horreur, il faut d'abord identifier le genre de l'"horreur". Or, la question du genre est ouverte et ne peut se satisfaire, paradoxalement, d'être trop catégorique. Raphaëlle Moine, dans son livre *Les genres du cinéma*, explique une des principales réticences du travail autour du genre :

*"Le caractère empirique des catégories génériques, toujours plus faciles à reconnaître qu'à définir, souvent impures puisque le mélange de genres invalide tout projet de taxinomie rigoureuse et que beaucoup de genres du cinéma semblent prolonger ou recréer des genres qui préexistent dans un autre médium, en fait sans doute un mauvais objet pour la théorie, tant que celle-ci reste dans une conception essentialiste du genre."*<sup>2</sup>

Comme le soulève Raphaëlle Moine, "les catégories génériques ne sont ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les mêmes, parce qu'elles renvoient à des rapports au cinéma différents et qu'elles ne peuvent, de ce fait, avoir le même sens et la même fonction."<sup>3</sup> De ce fait, il me paraît nécessaire de procéder à une définition qui n'ait pas valeur de vérité, ni même de consensus général, mais simplement de repère pouvant délimiter mes recherches. Ce qui m'importe dans cette étude n'est donc pas tant de définir

---

<sup>2</sup> MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Collin, 2008 (2e édition), p. 4

<sup>3</sup> *Ibid* p. 17

le "genre" de l'horreur, que de comprendre en quoi une ambiance lumineuse peut prendre du sens en fonction du contexte dans lequel elle s'inscrit, *a fortiori* quand celui-ci utilise des codes et des conventions.

Cependant, je ne peux pas éluder la question de la définition du genre, car sans cela, les choix d'exemples et les conclusions que j'en tirerais seraient trop arbitraires et peu convaincants. Si je reprends les cinq niveaux distincts de différenciation déterminés par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*<sup>4</sup>, je peux délimiter une définition. Ces cinq niveaux sont l'énonciation ("Qui parle?"), la destination ("A qui ?"), la fonction ("Pour quel effet?"), la sémantique ("Qu'est-ce qui est dit?") et la syntaxe ("Comment est-ce dit?").

Au niveau de l'énonciation, le genre de l'horreur se présente comme un énoncé fictif, qui relève d'une énonciation fictionnelle. Bien que les films jouent régulièrement sur l'aspect véridique des images, notamment avec le sous-genre du *found footage*, tels que *Blair Witch* ou *Cannibal Holocaust*, on ne peut pas dire que l'énonciation de ces films soit sur un mode informatif et réellement documentaire, c'est à dire, "qui cherche à rendre compte d'occurrences réelles dans le monde des phénomènes"<sup>5</sup>.

En ce qui concerne le niveau de la *destination*, on pourrait dire que le genre de l'horreur s'adresse à un public spécifique. La plupart des films sont examinés par des comités de classification dans chaque pays. Une interdiction en salle aux moins de 12, 16 ou 18 ans pourrait être un argument de définition. Cependant, cette classification est partielle et soumise aux changements et variations des mœurs de la société. On pourrait aussi concevoir qu'un film d'horreur soit à destination des enfants, comme par exemple *Coraline* d'Henry Selick et même penser que le cinéma d'horreur représente pour certains chérubins un véritable attrait<sup>6</sup>. Pour cette étude, je dirais que ce genre se destine à un public "averti", c'est à dire informé, ou même initié, à la distance fictionnelle que requiert la violence du spectacle.

Au niveau de la *fonction*, le film d'horreur semble indéniablement avoir le but de provoquer l'épouvante. Cependant, le concept de peur mérite une plus ample définition.

---

<sup>4</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, "Poétique", 1998

<sup>5</sup> GUYNN William, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix en Provence, Publication de l'Université de Provence, 2001, p. 16

<sup>6</sup> Wes Craven fera de l'attrait des enfants du personnage Freddy Kruger une source d'inspiration pour son film *Freddy's new nightmare*

Dans le documentaire radiophonique *Radioscopie de la peur*, le psycho-pathologiste Alex Lefebvre explique qu'"il est bon de différencier angoisse, peur, effroi."<sup>7</sup> Selon lui, la peur est liée à un *objet* perçu au moment-même, ou potentiellement percevable. Elle est liée à un objet. Par exemple, les phobies sont typiquement des peurs, car elles concernent quelque chose de situé dans l'espace ou le temps. Au contraire, l'angoisse est quelque chose de flou, d'interne, une sensation de malaise dont on ne connaît pas l'origine. Elle n'a pas d'objet, et nous dépasse. Dans ce cas, nous n'arrivons pas à identifier la source de ce qui nous met mal à l'aise. Enfin, l'effroi est, toujours selon Alex Lefebvre, une situation où notre *physique* et notre psychisme ne semblent plus exister. Nous sommes figés sur place. Un bon exemple d'effroi appliqué au cinéma serait sans doute l'effet de sursaut, le "jumpscare", qui vient nous frapper par surprise lorsqu'un danger imprévu surgit. Un critère d'appréciation courant pour juger un film d'horreur peut être sa propension à nous avoir provoqué des effets semblables à ceux décrits par le docteur Lefebvre.

On peut aussi définir le genre à son niveau *sémantique*. Les éléments sémantiques d'un film sont ses thèmes, ses motifs et son sujet. Pour l'horreur, la présence d'espaces isolés et inquiétants, de créatures monstrueuses ou démoniaques, de sorciers mal intentionnés et de psychopathes, la peur de l'inconnu, la menace de mort ou de damnation, sont autant d'éléments qui peuvent nous indiquer que nous sommes dans le genre.

Enfin, Schaeffer estime que le genre peut se définir au niveau *syntactique*, qui regroupe l'ensemble des éléments formels. Moine soulève que "comme la forme "film" n'est pas la forme "texte" et comme le terme "syntactique" peut avoir des sens différents, ce qu'on regroupe dans ce niveau peut être sujet à discussion".<sup>8</sup> Le niveau sémantique me paraît relativement faible pour définir à lui seul le film d'horreur, car il repose à mon sens sur des stéréotypes. De même, le niveau syntactique, suivant comme on choisit de le traiter, n'opère pas des différenciations décisives. Une immense partie des films combine images de prises de vue réelles, enregistrements sonores et accompagnement musical. Cela ne nous empêche pourtant pas d'imaginer un film d'horreur en dessin animé par exemple.

En conclusion, en suivant la méthode, à la base littéraire, proposée par Jean-Marie Schaeffer, il est possible d'émettre une définition globale, mais peu précise de

---

<sup>7</sup> **ISTACE Guillaume**, *Radioscopie de la peur*, France Culture, 2017

<sup>8</sup> **MOINE Raphaëlle**, *Les genres du cinéma*, op. cit. p. 22

l'horreur. Pour commencer à rentrer dans le sujet qui nous intéresse, nous pouvons nous tenir temporairement au niveau de la fonction du film d'horreur : faire peur.

***En quoi la question d'un usage spécifique de la lumière du jour dans le cinéma d'horreur pourrait-elle se poser ?***

Il est possible de ranger les films selon plusieurs typologies, tels que le genre, la période historique ou encore le mouvement artistique. Dans ces cas, on se rend compte que la lumière, qui est partie intégrante de l'esthétisme d'un film, est un élément très efficace pour identifier les films.

L'expressionnisme allemand se caractérise presque en premier lieu par sa lumière. Dans *L'Écran démoniaque*, Lotte H. Eisner commence à expliquer la genèse du mouvement par cette constatation :

*"Le penchant aux contrastes violents, que la littérature expressionniste a transposé en formules taillées à coups de hache, de même que la nostalgie du clair-obscur et des ombres, nostalgie innée chez les Allemands, ont évidemment trouvé dans l'art cinématographique un mode d'expression idéal. Les visions nourries par un état d'âme vague et trouble ne pouvaient trouver un mode d'évocation plus adéquat, à la fois concret et irréel."<sup>9</sup>*

Plusieurs traits sémantiques supplémentaires enrichissent la définition du *mouvement*. Eisner repère notamment l'architecture, la stylisation, les effets de surface et de profondeur, la présence récurrente de visions et de rêves. Toutefois, le clair-obscur n'est, selon Eisner, absolument pas synonyme d'expressionnisme allemand. Cette esthétique a été d'abord modelée par les cinéastes nordiques et danois venus tourner en Allemagne et par le théâtre et les films de Max Reinhardt, qu'Eisner juge, à l'inverse, "profondément "impressionniste"<sup>10</sup>. Pourtant, si tous les films "clair-obscur" ne sont pas expressionnistes, tous les films expressionnistes jouent, en héritage, de celui-ci.

D'ailleurs, il est notable de voir que les *conditions*, et parfois les limitations techniques du tournage, dirigent la *lumière* vers un certain aspect. La lumière se trouve

---

<sup>9</sup> EISNER Lotte H., *L'Écran démoniaque*, Paris, Le Terrain Vague, 1965. p.23

<sup>10</sup> *Ibid* p. 44

parfois par déduction, élimination des options impossibles et composition à partir du "choix" restant.

Dans le cas du *clair-obscur* allemand, Eisner affirme que l'éclairage contrasté de Max Reinhardt qui influença par la suite l'expressionnisme tient au fait qu'à la sortie de la guerre, les décors du metteur en scène n'avaient plus assez de matières premières pour se faire. De fastueux, le plateau devint au contraire dépouillé et inchangé entre toutes les scènes. "La lumière et l'obscurité prirent alors un sens nouveau, se substituant aux variétés architecturales, ou bien animant et transformant un décor unique : des éclairages changeants qui s'entrecroisaient et s'opposaient étaient le seul moyen de pallier la médiocrité des étoffes "Ersatz" et de donner une intensité d'atmosphère variant selon les exigences de l'action."<sup>11</sup>

Un autre exemple de l'importance des facteurs extérieurs qui forment une lumière et ensuite un style reconnaissable est ce qu'Henri Alekan appela la lumière « nouvelle vague ».<sup>12</sup> Répondant à la volonté de sortir des studios, de tourner dans les endroits où vivaient vraiment les personnages, la lumière dut se plier à cette exigence, ce qu'Alekan, un peu amèrement peut-être, regrette :

*"Dans de telles conditions, "l'esprit de la lumière" faisait souvent défaut, l'objectif principal se limitant à l'éclairage d'une action. C'est précisément ce qui est arrivé avec la nouvelle vague ; l'obligation de situer la lumière à un niveau d'éclairage suffisant pour l'obtention correcte de l'image, quels que fussent le lieu et l'action, sans pouvoir la "mettre en résonance" avec le thème"<sup>13</sup>*

Les exigences d'un genre peuvent aussi imposer certains canons de mise en scène et de lumière. C'est notamment le cas du western et de la nuit américaine. Le paysage sauvage étant un élément sémantique du genre, les plans "très grand ensemble" intégrant les personnages dans d'immenses espaces ne peuvent se faire qu'en décors naturels. Pour les scènes de nuit, aucun projecteur ne serait suffisamment puissant pour illuminer suffisamment.

---

<sup>11</sup> *Ibid* p.44

<sup>12</sup> **ALEKAN Henri**, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Librairie du collectionneur, 1991 p.226

<sup>13</sup> *Ibid*.

Dans ce cas, une *nouvelle* façon d'éclairer a été inventée, qui est de se servir de la lumière du jour. Par le jeu de filtre bleuté et de sous-exposition à la prise de vue, puis encore de sous-exposition et d'augmentation du contraste au développement et enfin de balance des couleurs à l'étape de l'étalonnage, nous avons l'impression que la lumière du jour est en fait lunaire. Je reprends ce principe dans ma Partie Pratique de Mémoire. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, je souhaite me focaliser, comme je l'ai expliqué plus haut, uniquement sur la lumière présentée comme celle de jour dans la fiction, ou diégèse.

En somme, l'identité d'un film, si elle est construite par typologie de mouvements artistiques, de périodes historiques ou bien de genre, est intimement liée à sa lumière. Aussi, on peut dire que le genre influence la lumière et que la lumière influence le genre. Tout ceci n'est cependant que pure convention et il convient de la briser. Le concept de genre en lui-même n'est pas une notion complètement pérenne, comme nous avons vu.

S'interroger sur l'alternance jour/nuit, c'est aussi s'interroger sur un phénomène propre au cinéma. Hors, où cette spécificité est-elle plus sensible que dans le cinéma d'horreur ?

C'est, muni de ces concepts et de ces précautions, que nous allons ouvrir les portes de l'horreur et révéler au grand jour la source de nos effrois.

Pour commencer, nous partirons, dans notre première partie, de la lumière vécue, celle du soleil, dont nous faisons l'expérience durant toute notre vie. Nous mettrons en rapport ce phénomène lumineux avec le sentiment de peur puis avec l'horreur qui peut être ressentie devant un film.

Dans la deuxième partie, nous étudierons la distinction jour/nuit dans le cinéma en noir et blanc. Nous verrons ensuite comment cette distinction continue une fois le cinéma passé en couleur, au travers des films d'horreur majoritairement nocturnes.

Enfin, la troisième partie se penchera sur la stylisation de l'effet de jour dans les films qui sont majoritairement diurnes.



**PREMIERE PARTIE : LE PHÉNOMÈNE  
LUMINEUX ET LE SENTIMENT D'HORREUR**

## CHAPITRE 1 : LA REPRÉSENTATION CLASSIQUE DE LA LUMIÈRE DIURNE

### *La lumière du jour et notre conception du soleil*

Pour aborder le sujet qui nous intéresse, commençons tout d'abord par remonter à l'origine de la lumière diurne : le soleil. Cet astre renvoie à des idées, des symboles et des codes que l'on retrouve contenus en chacun de nous. Sa représentation découle tout d'abord de constations basiques, que relève Raymond Christinger, en ouverture du recueil *Le Grand livre du soleil* :

*"Le Soleil est circulaire, lumineux, chaud, céleste. Il apparaît et disparaît périodiquement, continuellement il semble en mouvement. (...) À partir de cette base très simple, on peut établir déjà des comparaisons fécondes, imaginer autrement dit un langage conventionnel et des symboles. Le Soleil est circulaire, comme une roue, comme l'onde que produit l'objet jeté dans l'eau, comme une tête, comme une pomme, etc. Il est lumineux comme l'éclair, comme le feu. Il est chaud comme le feu, comme le sang, comme la lave ou la source thermale. Il est céleste comme l'oiseau, et il appartient donc à un autre monde que celui des êtres rivés au sol. Il se meut comme un oiseau, comme une roue, comme un char, comme un coureur ou un coursier; tout ce qui va et vient agit comme le Soleil. Le Soleil apparaît comme tout ce qui vient, tout ce qui naît, tout ce qui sort d'ailleurs pour pénétrer ici, aussi bien que comme tout ce qui provient d'un monde autre que le nôtre. Le Soleil disparaît enfin comme tout ce qui s'en va, tout ce qui meurt, tout ce qui s'engouffre dans l'invisible, tout ce qui échappe à notre compréhension ou qui paraît quitter notre monde pour un autre."<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> CHRISTINGER Raymond, "La mythologie du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 19 - 79

Le soleil s'identifie aussi souvent par ces vertus. "En effet, si un personnage est très puissant, si un oiseau vole haut, si la roue se déplace, si le feu éclaire et réchauffe, c'est qu'ils possèdent une vertu en commun avec le soleil. Ces vertus ne sont pas forcément physiques. Le Soleil brillant partout et pour tous les êtres incarne aussi l'omniscience, l'égalité et la justice aussi bien qu'il symbolise l'éclat, la chaleur et la force."<sup>15</sup>

Munis de ces généralités sur le soleil, nous pouvons avancer que l'astre à l'origine de la lumière naturelle est perçu comme une figure puissante et supérieure, que l'on associe à la sérénité et l'ordre universel. Sa figure peut toutefois apparaître autoritaire, dominatrice.

Manifestation de l'écoulement inexorable du temps, sa lumière reflète la vanité de la condition humaine dans la religion catholique. "Le grand cadran solaire de la cathédrale de Bâle portait, avant 1800, ces vers (...) : « Pénètre-toi bien de la rapidité avec laquelle s'écoulent nos jours. »"<sup>16</sup> Comme le relève le docteur Lutz Röhrich lorsqu'il analyse le folklore universel autour du soleil, les proverbes et expressions à son sujet "[ont] toujours valeur symbolique et ne doi[vent] pas être pris littéralement."<sup>17</sup> Il ajoute : "Le peuple, même s'il voit les puissants de loin, n'est pas sans remarquer leurs défauts ou les limites de leur puissance. De le faire remarquer - prudemment - c'est déjà comme une revanche du faible sur le fort : (...) « Le Soleil a beau monter aussi haut qu'il peut, il doit redescendre. » « Qui accusera le Soleil, si la chauve-souris est aveugle le jour ? »"<sup>18</sup>

En somme, la lumière du jour et le soleil sont des éléments essentiellement positifs, sources de vie. Symboliquement, ils sont associés à la puissance et la supériorité, ce qui peut éventuellement renvoyer à une figure d'autorité parfois oppressante, rappel de notre faible condition. Nous sommes cependant loin de la terreur que nous inspirent l'ombre et l'obscurité.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> **Dr. RÖHRICH Lutz**, "Le folklore du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 81 - 135

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

## ***L'impact de la lumière vécue sur la lumière figurée***

Bien qu'Henri Alekan ne soit pas un chef opérateur qui ait œuvré dans le cinéma d'horreur, la distinction qu'il fait dans son ouvrage *Des lumières et des ombres* entre lumière vécue et lumière figurée est riche pour comprendre l'attrait de l'obscurité pour les films visant à provoquer la peur et l'angoisse.

La distinction d'Alekan oppose la lumière ressentie et perçue durant notre vie quotidienne, condition *sine qua non* à notre existence, à la lumière représentée, c'est-à-dire traduite de manière picturale, sur une toile ou la pellicule du film.

*"La lumière est, durant notre vie, notre premier et invincible environnement. D'où son importance. Ses variations, ses modulations, au cours des heures, des jours, des saisons, des climats, participent intimement à nos joies comme à nos peines. Son absence provoque dans notre inconscient un rappel du néant originel de notre "avant-vie". L'obscur engendre nos angoisses."<sup>19</sup>*

En partant de ce principe, on comprend bien pourquoi le cinéma d'horreur privilégie l'obscurité pour créer la peur. Cependant, est-ce que la distinction jour/nuit peut uniquement se concevoir par une opposition binaire rassurante/angoissante? Cela serait décevant. Alekan pose ici des principes, qui sont justes, mais simplement reliés à la "lumière vécue". La lumière figurée se doit de travailler autour de ce ressenti pour proposer une interprétation personnelle et artistique.

## ***Le soleil, représentation du divin et de la bonté***

Il faut reconnaître que la lumière du jour ne se marie pas, de prime abord, avec le sentiment de peur. L'astre en lui-même est, au contraire, principalement associé à la création et à la vie.

---

<sup>19</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Librairie du collectionneur, 1991 p14

"[La] splendeur du Soleil aux premiers jours du monde a été chantée par Paul Claudel (1868 - 1955), poète catholique, dans un texte inspiré d'un mythe shintoïste, car rien n'est plus universel que l'apparition de l'astre, dispensateur de la vie, dissipateur des ténèbres, l'astre qui est rire et joie :

« Mais le Soleil, toujours pur et jeune, toujours semblable à lui-même, très radieux, très blanc, manque-t-il donc rien chaque jour à l'épanouissement de sa gloire, à la générosité de sa face ? et qui la regardera sans être forcé de rire aussitôt ? D'un rire donc aussi libre que l'on accueille un beau petit enfant, donnons notre cœur au bon Soleil ! Quoi ! Dans la plus mince flaque, dans la plus mince ornière laissée au tournant de la route publique, il trouvera de quoi mirer son visage vermeil, et seule l'âme secrète de l'homme lui demeurera-t-elle si close qu'elle lui refuse sa ressemblance et du fond de ses ténèbres un peu d'or ? »<sup>20</sup>

L'auteur traduit ici le ravissement et le bonheur que procure la lumière du soleil, qui pénètre et illumine jusqu'à l'âme. Le soleil est riche, souverain, bienveillant et omniprésent.

L'astre est aussi très régulièrement présenté comme symbole de la divinité, ou parfois la divinité elle-même. Le poète John Milton (1608 - 1674) "s'élèv[e] jusqu'au plus haut lyrisme pour magnifier le luminaire qu'il nommera divin : « (...) Divin Soleil, c'est toi dont la chaleur bienfaisante anime la nature et qui, portant de tous côtés une invisible vertu, pénètre doucement jusqu'aux entrailles de la terre ; ta grandeur et ton éloignement furent sagement mesurés. »<sup>21</sup>

Picturalement, cette dimension divine s'illustre par exemple dans la représentation qu'offre Eugène Delacroix du *Char d'Apollon*. Odilon Redon, commentant l'œuvre, relève ici aussi la joie et le réconfort qu'inspire la lumière solaire : "Voici l'ouvrage qu'il fit dans toute la plénitude de son talent et de ses forces. Quelle est la grande expression, le trait principal ? C'est le triomphe de la lumière sur les ténèbres. C'est la joie du grand jour opposée aux

---

<sup>20</sup> KOHLER Arnold, "Les Chantres du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 265-314

<sup>21</sup> *Ibid*

tristesses de la nuit et des ombres, comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse."<sup>22</sup>



*Apollon vainqueur du serpent Python, Eugène Delacroix, 1850, Peinture centrale du plafond de la Galerie d'Apollon, Musée du Louvre, Paris (France)*

### ***Le soleil, œil divin et instrument de la vision***

Si notre environnement nous parvient visuellement, c'est grâce à la nature réfléchissante de la matière, qui renvoie les rayons lumineux en direction de nos yeux, systèmes optiques qui produisent des images ensuite interprétées par notre cerveau. Vision

---

<sup>22</sup> *Ibid*

et lumière sont étroitement liées. Il paraît alors logique que le soleil, de surcroît circulaire, soit associé dans ce cas à la vue, ou même directement à l'œil.

"Jérôme Bosch, en visionnaire du monde surnaturel, a peint un panneau d'assez grandes dimensions, consacré aux <Sept Péchés capitaux> : sept scènes, disposées en couronne, entourent un œil gigantesque dont Dieu est la pupille, autour de laquelle sont écrits ces mots : « *Cave, Cave, Deus videt* » - « Prends garde ! Prends garde ! Dieu te voit. »"<sup>23</sup> Comme le souligne ici Arnold Kohler, le soleil, l'œil et Dieu sont associés dans la toile de Jérôme Bosch en une seule représentation. La nature omnisciente de Dieu est comparée à la supériorité du soleil. D'ailleurs, si le soleil nous "voit", il est pourtant impossible pour nous de le regarder sans souffrir. Avec sa toile *Le faux miroir* (1928), Magritte émet aussi une comparaison directe entre le soleil et la pupille de l'œil. Le soleil noir y est menaçant, détourné de sa fonction lumineuse. "Au milieu de ce ciel iris, la pupille fascine, qui est le Soleil noir, météore terrible, car il n'apparaît point derrière les nuages, mais devant eux, menace cosmique comme le sont chez Magritte tant d'autres objets, signes du « monde invisible, c'est-à-dire ce que la lumière ne peut éclairer » - ainsi qu'il assurait."<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*



*Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines*, Jérôme Bosch, v. 1500, Museo del Prado, Madrid (Espagne)



*Le Faux miroir*, René Magritte, 1929, MoMA, New-York (USA)



Ces deux derniers exemples représentent un soleil moins « amical », détenteur d'une supériorité écrasante. Nous commençons à entrevoir la possibilité d'un soleil angoissant. Nous allons maintenant étudier des propositions picturales qui travaillent plus spécifiquement autour de la problématique de la représentation du jour et du sentiment d'angoisse que cela peut faire naître.

## CHAPITRE 2 : PROPOSITIONS PICTURALES D'UNE LUMIÈRE DU JOUR ANGOISSANTE

### ***GIORGIO DE CHIRICO : l'architecture, le détail, le temps et le vide***

Giorgio De Chirico (1888 - 1978) est un peintre italien, co-fondateur en 1915 du mouvement de la peinture métaphysique avec son frère Alberto Savinio, et Carlo Carra. Proche du mouvement futuriste et du surréalisme, De Chirico a, dans sa première période, peint beaucoup d'extérieurs ensoleillés présentant des places, des rues, des architectures ou des sculptures exposées.

Ses œuvres ont quelque chose de perturbant, d'anormal, de mystérieux. La lumière du soleil y est extrêmement dure, les ombres portées sont très allongées. La composition générale est souvent éclatée. Les multiples perspectives frontales ou isométriques se contredisent, avec des points de fuite différents et des effets de volumes disproportionnés. Malgré cette incohérence ostensible, le trait est d'une grande précision et les couleurs sont remarquables par leur harmonie bleu/jaune ocre/vert qu'on retrouve, de même que de nombreux éléments scénographiques, de toile en toile.

Examinons une toile comme *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914) :



*Mystère et mélancolie d'une rue,*  
Giorgio De Chirico (1914), Collection

Comme l'exprime Rudolphe Arnheim, cette scène, absolument solaire, se révèle pourtant angoissante :

*"Au premier abord cette scène semble assez solide, et pourtant nous sentons que la nonchalante jeune fille qui fait rouler son cerceau se trouve en danger dans un monde qui est prêt à se défaire selon une invisible ligne de suture ou, pire encore, de tomber en morceaux incohérents. Ici encore un corps approximativement isométrique, le fourgon, souligne le caractère déformé de la convergence des édifices. Plus encore, les perspectives des deux colonnades se nient réciproquement. Si nous prenons comme base de l'organisation de l'espace l'arcade de gauche, qui place l'horizon quelque part en haut, l'arcade de droite nous conduit vers un point de fuite situé sous terre. Dans cette variante, l'horizon se trouverait quelque part au-dessous du centre du tableau, et la rue ascendante, avec sa colonnade en plein soleil, ne serait qu'un mirage qui attire la fille vers la chute et vers le néant."<sup>25</sup>*

Cette analyse se concentre essentiellement sur l'étude de la perspective, que l'artiste a délibérément choisie de fausser. Le cinéma restitue les perspectives par stigmatisme<sup>26</sup> et donc de manière semblable au fonctionnement de notre œil. L'effet des perspectives multiples du peintre est donc quasiment impossible à reproduire en film. Il faudrait une sorte d'objectif avec deux distances focales différentes pour obtenir un résultat s'approchant. Cependant, on constate que lumière et composition sont intimement liées et communiquent le sentiment latent d'un danger où "la colonnade en plein soleil ne serait qu'un mirage qui attire la fille vers la chute et le néant", comme dit Rudolphe Arnheim.

Les ombres portées communiquent aussi un pressentiment inquiétant, une tension en suspens qui ne trouve pas de résolution :

*"Les deux actants sont seulement partiellement représentés : l'un d'entre eux (la jeune fille) vient d'y entrer; l'autre, à l'extrémité opposée du tableau, y figure seulement sous la forme d'une projection d'ombre. Nous n'avons*

<sup>25</sup> ARNHEIM Rudolph, *Art and Visual Perception : a psychology of the creative eye*

<sup>26</sup> Un système optique est dit stigmatique si l'ensemble des rayons lumineux passant par le même point et traversant ce système se rejoignent à la sortie du système par un autre même point.

*aucune possibilité d'établir avec certitude à qui cette ombre appartient. Son caractère agressif, menaçant est cependant évident. Il n'y a que les déclarations du peintre ou bien une connaissance des autres œuvres de la même époque qui nous permettent de comprendre qu'il s'agit là de l'ombre immobile d'une statue. Pour le regardant non-avisé, l'attente et la menace active ne peuvent cependant être séparées et il est quasi contraint à traverser en imagination l'espace vide qui sépare les deux actants. Le récit se déploie donc sous le signe d'une tension muette et il est accompagné d'objets interprétables comme symboles de l'inconscient émergeant dans un rêve : le cercle, d'une part, le bâton vertical de l'autre. Tout se passe au niveau d'un conflit d'ombres : la jeune fille semble être faite de la même substance que la silhouette qui l'attend derrière l'angle de la rue."<sup>27</sup>*

De cette deuxième analyse, nous pouvons extraire plusieurs éléments identifiables comme sources d'angoisse, qui peuvent éventuellement convenir à une transposition en matériau filmique.

Tout d'abord, on remarque que la sensation de vide procure une forme de tension. Stoichita précise que l'espace vide entre la jeune fille et l'homme est amené à être comblé par l'imagination du spectateur, qui pressent la rencontre des deux figures. De même, Rudolph Arnheim soulève le fait que la perspective isométrique de la caravane et de l'arcade à gauche de la toile amène le regard vers l'arcade de droite, vide et dans la lumière du soleil. Le mystère de la toile reste donc plein d'indices, mais sans réponse. Le regard inquisiteur tombe sur la "colonnade, en plein soleil". Loin de mettre en lumière, autrement dit d'éclaircir le doute, la scène illuminée est ici source d'un plan grand mystère, muet et en tension.

Un autre aspect notable de cette toile est la manière dont la scène semble être sur le point de s'accomplir, comme si le peintre nous montrait le moment un tout petit peu avant le déclenchement de la véritable action. Cela est dû à la prépondérance des ombres dans la composition. Comme l'explique Alekan : " Le temps, valeur abstraite, trouve au moyen des

---

<sup>27</sup> **STOICHITA Victor**, *Brève histoire de l'ombre*, Librairie Droz, 2000 p.153

ombres projetées sa représentation spatiale visualisée."<sup>28</sup> Le tableau contient cette idée d'un temps qui coule, mais qui reste inassouvi. L'importance des ombres portées chez De Chirico pourrait s'expliquer par son admiration pour l'architecture romaine. Ainsi l'artiste loua-t-il ses vertus:

*"Il n'y a rien de comparable au caractère énigmatique de l'arcade inventée par les Romains. Une rue, un arc. Le soleil a un aspect différent lorsqu'il baigne un mur romain de sa lumière. Dans tout cela, il y a quelque chose de plus mystérieusement plaintif que dans l'architecture française. Et aussi moins féroce. L'arcade romaine est une fatalité. Sa voix parle par énigmes remplies d'une poésie étrangement romaine. Les ombres sur un vieux mur sont une musique curieuse, d'une tristesse profonde..."<sup>29</sup>*

On peut faire l'hypothèse que l'architecture romaine, que le peintre compare à l'architecture française pour mieux en exprimer la spécificité, se marie spécialement à la lumière du soleil. Les Romains avaient leur propre cadran solaire par exemple. Ceci pourrait expliquer la fascination du peintre pour l'architecture romaine, la lumière qui s'y répand et l'omniprésence de l'idée du temps.

Enfin on remarque dans l'ensemble un étonnant conflit entre précision de l'exécution et dissonance de l'ensemble. Certains détails, une fois analysés de plus près, dévoilent, derrière leur maîtrise, une supercherie. On peut remarquer que la porte de la caravane en bas à droite n'a aucune raison de renvoyer la lumière du jour. La jeune fille est silhouettée par la forte lumière du soleil. Mais le contraste, tellement fort, et l'aplat qu'il provoque, font que nous recevons la jeune fille comme une ombre, malgré l'absence d'anamorphose au sol et la présence de l'ombre portée du cerceau. Elle est "de la même substance que la silhouette qui l'attend" comme relève justement Stoichita. Cela procure le sentiment d'un double soleil, parfaitement irrationnel. De plus, notre regard est comme pris en ciseaux entre la ligne d'horizon discordante de la perspective isométrique et la ligne de force produite par l'entrée de jour et la colonnade de gauche. Les personnages sont aussi relégués à des positions décentrées. L'homme/statue est hors du cadre tandis que la jeune fille est reléguée au bord bas gauche et, son ombre, découpée hors du tableau.

<sup>28</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Librairie du collectionneur, 1991 p.52

<sup>29</sup> STOICHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Op. Cite. p.153

Le sentiment d'angoisse à la vision de la toile tient donc dans l'art du peintre à installer de l'étrangeté et du mystère dans une ambiance lumineuse qui laisse pourtant en principe voir sans encombre. "Il y a plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche en plein soleil que dans toutes les religions du passé, du présent ou de l'avenir" aurait dit l'artiste. Le soleil offre la vision claire d'un mystère trouble. Le temps, percevable grâce à la lumière, semble, de même que l'espace, distordu, aliéné.

Le travail de De Chirico au début du XXe siècle, offre donc des pistes sérieuses pour envisager une esthétique de l'angoisse solaire au cinéma. Car, malgré un effet de double perspective infaisable au cinéma, le cadre et, surtout, le temps sont des variables propres au cinéma.

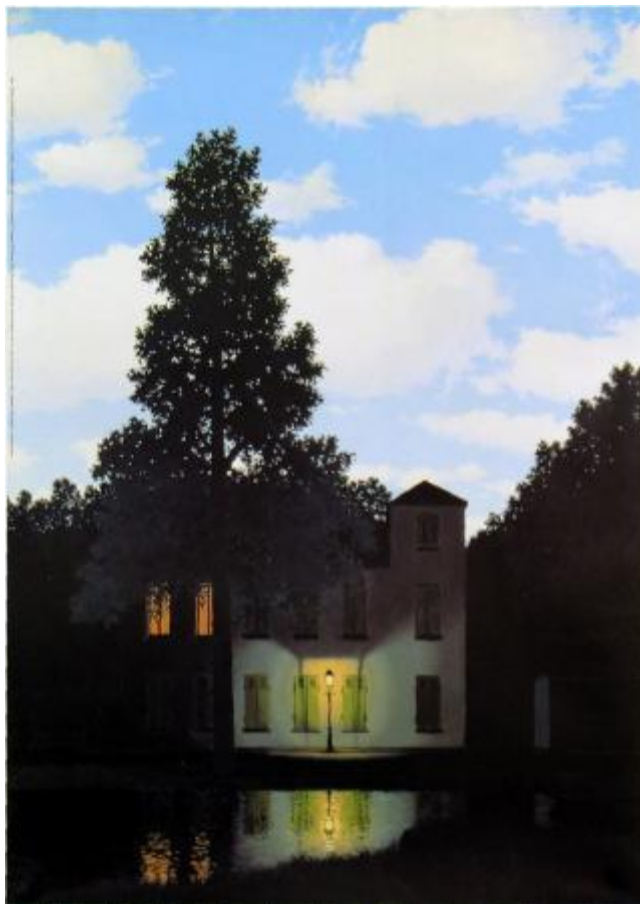
### ***L'EMPIRE DES LUMIERES de René Magritte : crépuscule et lumière irrationnelle, une temporalité dénaturée***

L'aube et le crépuscule sont quasiment, en soi, des ambiances à part entière, qu'il conviendrait de différencier de l'ambiance jour. Néanmoins, l'indécision entre plusieurs moments lumineux, telle que l'ambiance composite que nous offre René Magritte avec sa série de toiles *L'Empire des lumières*, nous intéresse.

Cette toile, peinte en plusieurs versions durant la vie du peintre, fait cohabiter, dans la partie inférieure du cadre, l'ambiance soir d'une maison vide à la façade éclairée par un réverbère, et, dans la partie supérieure, le ciel bleu et parsemé de nuages blancs d'une belle journée, encore lumineuse.

Cette peinture peut avoir deux interprétations. L'interprétation rationnelle est que nous sommes face à une scène crépusculaire. Le peintre a simplement exagéré la vivacité du ciel et la profondeur obscure de la pénombre. Cinématographiquement parlant, c'est comme si cette image aurait été sous-exposée : le ciel ressort ainsi par la saturation du bleu et le contour des nuages, tandis que la végétation, silhouettée par l'aplat lumineux du ciel et ne profitant pas des rayons directs du soleil, est rendue plus sombre encore. Dans des conditions temporelles et météorologiques particulières, une scène de ce genre est pratiquement possible.

Néanmoins, le décalage entre les deux niveaux de lumière est si grand qu'il nous apparaît, sans doute dès la première réception du tableau, que quelque chose cloche, que nous sommes face à un phénomène irrationnel. Cette cohabitation entre ombre et lumière, de même que l'absence de personne dans la scène, créent un sentiment d'étrangeté, de mystère et d'angoisse. Le titre de la toile « *L'Empire des lumières* » est en lui-même énigmatique, mais contient la notion d'un monde où est exclu l'Homme, ou même, dans lequel il serait dominé.



*L'Empire des lumières*, René Magritte, 1954, Musée royal des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, Belgique

Cette toile est une référence majeure pour nombre de cinéastes du genre fantastique. On peut citer notamment William Friedkin, qui s'en inspira pour composer une des images les plus marquantes de *L'Exorciste* : "L'image qui m'a le plus inspiré et qui est devenue iconique vient d'une peinture que j'avais vue au musée d'Art Moderne de New York : *L'Empire des lumières II* de René Magritte. Magritte a fait plusieurs versions de cette

peinture sur une période de huit ans, mais celle qui force le plus mon admiration est celle qu'il a peinte en 1954 et qui est exposée au musée des Beaux-Arts de Bruxelles, en Belgique."<sup>30</sup>

La perte des repères temporels, des certitudes rationnelles qui nous aideraient à identifier la journée, serait donc aussi une piste pour comprendre ce qui rendrait la lumière du jour angoissante. L'idée d'une temporalité dénaturée angoissante se retrouve dans une autre toile, peinte par Le Greco vers 1597, *Vue de Tolède*.

### ***VUE DE TOLÈDE, Le Greco : dynamisme de la lumière et compression du temps***

Henri Alekan note que ce "qui est remarquable dans ce paysage, ce n'est pas seulement l'emprise émotive qui s'exerce sur nous, c'est le phénomène de *superposition d'états de lumière successifs*, qui sont conjugués sur une même surface comme autant de surimpressions : le déroulement du temps s'y trouve "comprimé", grâce au génie visionnaire du peintre, par des effets lumineux qui, dans la réalité, ne pouvaient se produire simultanément. (...) On reste haletant devant cette *dynamique de la lumière et des ombres*, oppressante, tragique."<sup>31</sup>

Au cinéma, cette dynamique ne peut être obtenue par "superposition", car le cinéaste travaille avec le "réel", un matériau beaucoup moins adaptable que la peinture sur toile du Greco. Mais, là aussi, des équivalents peuvent se créer. Pour créer un équivalent cinématographique, Alekan suggère l'usage de la lumière mobile - en position et aussi en intensité : "La lumière artificielle mouvante, avec un temps semblable au solaire, engendre des sensations qui correspondent à la lumière naturelle, mais si le temps est dissemblable (exemple : un mouvement accéléré de la lumière par rapport au solaire), les phénomènes de déplacement des ombres qui s'ensuivront seront « en rupture avec le naturel », c'est-à-dire qu'ils vont « casser » le coutumier, l'habituel, pour nous offrir du « surnaturel » ; il y aura passage de l'expression objective à l'expression « impression subjective », du visible vers l'invisible."<sup>32</sup>

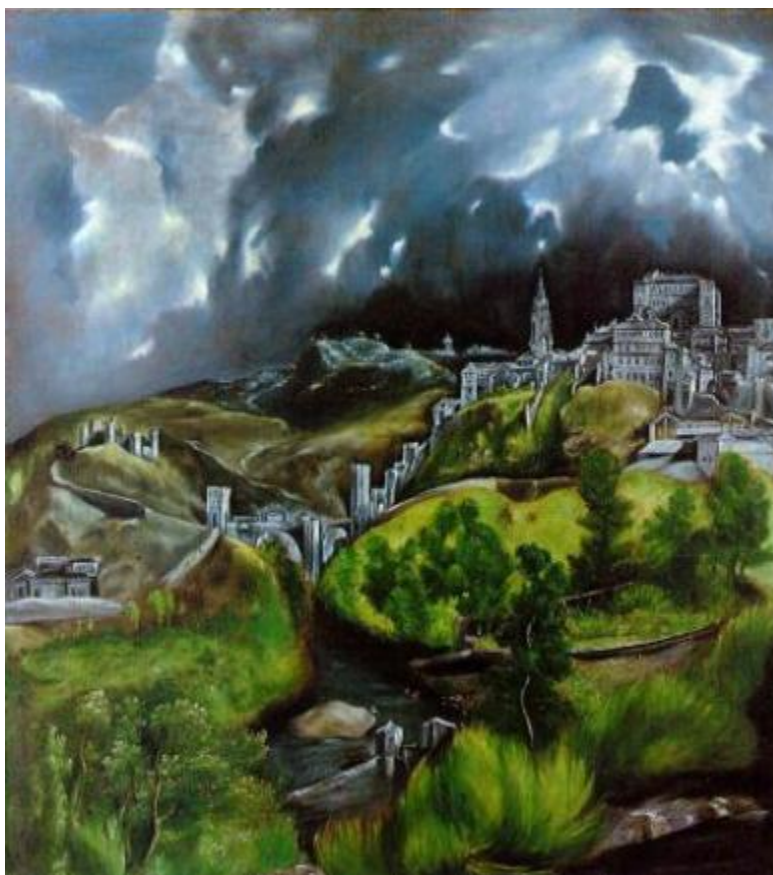
---

<sup>30</sup> FRIEDKIN William, *Friedkin connection. Les Mémoires d'un cinéaste de légende*, La Martinière, 2014

<sup>31</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Librairie du collectionneur, 1991, p.250

<sup>32</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, op. cite p.248





*Vue de Tolède*, Le Greco (1597-99), Huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York, USA

Pour ne pas rendre l'idée du cinéaste trop abstraite ou théorique, nous pouvons citer une mise en pratique. Kiyoshi Kurosawa use, dans ses films, de semblables procédés pour donner à certaines scènes une tension angoissante. C'est le cas notamment dans le deuxième épisode de la série *Shokuzai*, intitulé "Réunion exceptionnelle des parents d'élèves". Distribuée en France sous la forme de deux longs-métrages, *Shokuzai* est une œuvre qui fait un usage particulièrement original de la lumière du jour pour créer son atmosphère angoissante.

Maki Shinohara est le personnage principal de cet épisode. Comme ses amis d'enfance, elle a retrouvé morte Emili dans le gymnase de l'école, après qu'elles l'aient laissée être emmenée par un inconnu.

Devenue maîtresse d'école, Maki tente, tout comme ses anciennes camarades, de vivre avec le poids de ce passé traumatisant dont elle se sent coupable. Lors d'une sortie scolaire à la piscine, elle accomplit un acte de bravoure en protégeant sa classe de l'attaque

d'un déséquilibré mental armé d'un couteau. Le professeur de sport, Mr Tanabe, a, quant à lui, lâchement sauté dans l'eau pour échapper au fou. Alors qu'elle tente de réhabiliter son collègue devant tous les parents d'élève, elle raconte ses véritables motivations face à l'agresseur : elle ne l'aurait pas fait pour sauver les enfants, mais par satisfaction personnelle, afin de surmonter son échec passé et la mort d'Emili. Elle présente devant tout le monde sa démission et s'en va.

A mesure que Maki raconte son histoire, la lumière change d'atmosphère. Le niveau dans la pièce baisse progressivement et le reflet doré du soleil sur le mur, dans le dos du personnage s'intensifie. Tout cela se fait dans le flot de ses paroles et le mouvement d'un travelling avant en demi-lune fluide. Puis, lorsque Maki finit son explication et présente sa démission, l'ambiance redevient cette lumière unie et verdâtre, asphyxiante, du début de séquence.



*Shokuzai*, Kiyoshi Kurosawa. Exemple de lumière dynamique au cinéma.

Ce changement d'atmosphère ne se remarque qu'à peine dans la continuité, car il se fait de manière très progressive. À l'évocation du drame de la mort d'Emili, les éléments se changent, faisant sentir une présence surnaturelle et le poids de l'indicible douleur qui court toujours après la mort de la petite.

"Tout enregistrement de phénomènes naturels ayant fait l'objet de manipulations de leur durée réelle présente une « anormalité » filmique qui engendre des réactions extraordinaires dues aux images frénétiques ou sublimes perçues comme phénomènes situés hors de notre champ d'expériences humaines vécues selon le déroulement banal du temps solaire."<sup>33</sup> En d'autres termes, la lumière dynamique, en prenant le pas sur la temporalité réellement vécue dans le quotidien, permet de créer, à partir de la lumière du jour, une atmosphère qui peut être angoissante.

### ***CHRISTINA'S WORLD d'Andrew Wyeth : l'importance du cadrage et de la composition***

En conclusion, les propositions picturales qui nous présentent une ambiance jour angoissante peuvent nous aiguiller sur les matériaux cinématographiques disponibles pour travailler une ambiance horrifique sans l'usage de l'obscurité.

A travers la peinture métaphysique de De Chirico, nous avons relevé l'importance du vide, du sentiment d'attente et du détail. Quant à Magritte et Le Greco, leurs toiles nous montrent que le jour peut être une temporalité ambiguë qui multiplie les atmosphères et les dynamiques.

Voyons maintenant une œuvre qui, à mon sens, à travers son choix de composition, reprend les principes de vide et de tension vus chez De Chirico.

Cette toile, classique de la peinture américaine, est remarquable par l'anxiété qui s'en dégage. Elle nous présente une jeune fille, allongée dans un champ, qui se redresse et se tourne vers une maison esseulée et située en haut d'une légère colline. Le trait est précis, les couleurs ocre, jaune, violet et rose sont harmonieuses, dans des teintes pastel, et la touche

---

<sup>33</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, op. cite p.250

est délicate. La lumière, dure sur la jeune femme, est plus diffuse sur le reste du décor, ce qui fait ressortir le personnage. Ressort de tout cela une impression générale de maîtrise et de douceur. Pourtant, quelque chose semble irrémédiablement tendu.

Remarquons à présent la composition du tableau. Le personnage, de dos, nous refuse son visage. De même, le point de vue en plongée nous empêche de voir derrière la colline, plus loin que les deux bâtisses. La ligne d'horizon, située exceptionnellement haute dans le cadre, nous contraint à baisser le regard, dans un mouvement en opposition avec celui du personnage, tourné vers le haut du cadre. A part cette jeune femme, à l'expression indéfinissable, l'endroit est complètement vide. Ses mains crispées et le balancement en avant de ses épaules traduisent néanmoins une forme de contrition.

L'ambiance lumineuse n'est pas non plus complètement identifiable. L'ombre allongée sur le corps de la jeune fille et la dé-saturation du ciel laissent penser qu'il s'agit d'une fin d'après-midi, proche du crépuscule. Un instant propice à la rêverie : "L'homme, naturellement, se repose (...) le soir venu. C'est allongé qu'il voit le soleil se coucher, c'est allongé encore qu'il le voit réapparaître ; or, ces heures de transition sont les plus favorables à la pensée et à la réflexion, dans la détente d'une couche, avant le travail, après le travail."<sup>34</sup> Ici, le rêve paraît contrarié par une sorte de rappel à l'ordre angoissant.



*Christina's world*, Andrew Wyeth, 1948, Museum of Modern Art, New-York, USA

<sup>34</sup> DE LATIL Pierre, "Le soleil et la vie", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 203 - 254

Bien que la peinture ne partage pas avec le cinéma la dimension temporelle du mouvement, nous avons vu qu'il est instructif de voir comment les peintres ont, en premier lieu, assimilé le soleil et la lumière du jour dans leurs œuvres. Leurs choix qui ont su donner à la lumière diurne un caractère inquiétant sont des pistes solides pour considérer une transposition avec les matériaux cinématographiques : rythme, vide, composition, dynamisme de la lumière, autant d'éléments qui peuvent rentrer en compte pour créer un univers horrifique en marge de l'obscurité. Certains motifs, comme la vérité, le regard et l'œil, pourraient aussi être féconds.

Nous allons maintenant nous intéresser au cœur de notre sujet : les films.

Pour les étudier, nous procéderons à une distinction en deux corpus, qui tente de tenir compte de la relation dialectique qui unit toutes les séquences d'un film entre elles. Nous partirons tout d'abord des films d'horreur qui privilégient l'ambiance nocturne. Nous verrons alors comment les scènes de jours s'insèrent au milieu du climat ouvertement angoissant de l'obscurité. Dans notre dernière partie, nous analyserons les films qui, au contraire, privilégient la lumière du jour. Il sera tout aussi intéressant d'examiner leur mise en scène et de comprendre si l'approche des peintres trouve un sens dans le matériau cinématographique.

**PARTIE 2 : CARACTÉRISTIQUES DE LA  
LUMIÈRE DANS  
LE GENRE DU FILM D'HORREUR**

## CHAPITRE 1 : L'ENJEU DE LA STYLISATION

### *La question de la vraisemblance : le paradoxe de la fiction*

Le film d'horreur pose la question, fondamentale, de la vraisemblance. En effet, pour avoir peur de quelque chose, il faut donner à cet objet une réalité, si ce n'est physique, tout du moins effective sur notre environnement. Or, le film ne présentant pas, en soi, une menace réelle, la peur qu'il nous inspire ne serait pas rationnelle. Emmanuelle Glon résume ce "paradoxe de l'horreur". "[Il] découle directement du paradoxe de la fiction selon lequel un spectateur de fiction ne peut être dit avoir *rationnellement* peur d'un objet/événement fictionnel. S'il a peur, il ne peut être rationnel, s'il est rationnel il ne peut avoir peur."<sup>35</sup>

En ce qui concerne nos recherches, je laisserai de côté la question du caractère rationnel ou non de la peur ressentie devant un écran pour bien me concentrer sur la problématique de la lumière. Mais, indubitablement, la question de la vraisemblance des images entre particulièrement en jeu lorsqu'il s'agit de provoquer l'effroi. Dans son livre *Philosophy of horror*, Noel Carroll s'interroge de manière semblable : "(...) nous voulons savoir comment cela se fait que nous pouvons être effrayés par des fictions - par des êtres et des événements qui, en un sens, n'existent pas et dont nous savons bien qu'ils ne peuvent pas exister, si nous voulons être effrayés artistiquement."<sup>36</sup>

Carroll explique, en premier lieu, le lien nécessaire qui existe entre nos croyances et nos émotions. "Dans le but d'avoir l'émotion adéquate - qu'elle soit de douleur ou d'indignation- nous devons avoir des convictions sur la manière dont les faits résident, notamment des convictions sur l'existence des agents impliqués dans ces circonstances."<sup>37</sup> Cependant, ce lien mis en évidence, il serait d'autant moins probable que le spectateur puisse s'émouvoir de personnages de fiction, du fait qu'il connaît la non-existence réelle des

---

<sup>35</sup> GLON Emmanuelle, "Le paradoxe de l'horreur au cinéma" p.1

<sup>36</sup> CARROLL Noel, *Philosophy of horror*, Routledge, Chapman and Hall, Inc., Londres, 1990 p.59 "(...) we want to know how it is that we can be horrified by fictions - by beings and events that, in some sense, do not exist and which we must know do not exist, if we are to be art-horrified"

<sup>37</sup> *Ibid.* p.61 "In order to have the relevant emotion - whether of grief or of indignation - we must have beliefs about the way circumstances lie, including beliefs that the agents entangled in those circumstances exist."

événements. Il faudrait que le public oublie momentanément le caractère fictif de ce qu'il voit.

À la vision du film, le spectateur serait emporté par ce que l'auteur Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834) identifie comme "la suspension d'incrédulité". Pour Carroll, cet accord tacite entre la fiction et le lecteur/spectateur "a le net résultat que, pour la durée de la suspension d'incrédulité, le lecteur prend les événements et les agents de la fiction comme réels."<sup>38</sup>

Toutefois, Carroll remet en cause la suspension d'incrédulité comme réponse au paradoxe : " En supposant que nous pouvons choisir de suspendre notre incrédulité d'une manière particulière adaptée à la fiction, nous devrions toujours savoir que nous sommes confrontés à une fiction - un enchaînement de personnes et d'événements qui n'existent pas- dans le but de correctement mobiliser n'importe quel processus psychologique de suspension. Donc la notion de suspension d'incrédulité ne se débarrasse pas de la croyance que le Golem n'existe pas, que cette croyance est nécessaire pour choisir ensuite de suspendre notre incrédulité. "<sup>39</sup>

En d'autres termes, le problème pour Carroll est qu'il faudrait forcément connaître le caractère fictionnel de l'œuvre pour ensuite s'oublier et se laisser aller à la force des émotions. En exagérant un peu le principe, il dépeint ainsi l'erreur que cela produirait : "dans le but de répondre de manière appropriée à une chose comme un film d'horreur - dans le but de rester sur notre siège plutôt que d'appeler l'armée - nous devons croire que nous sommes confrontés à un spectacle fictionnel. Arriverons-nous à suspendre notre incrédulité sur le fait que ce que nous voyons est fictionnel et prendrons-nous cela comme actuel, la satisfaction normale et appropriée de la fiction en deviendrait impossible."<sup>40</sup> On pourrait toutefois rétorquer qu'un spectateur est d'ores et déjà préparé à la notion fictive d'un film

---

<sup>38</sup> *Ibid.* ""it has the net result that, for the duration of the suspension of disbelief, the reader takes events and agents of the fiction to be real."

<sup>39</sup> *Ibid.* p.67 "That is, supposing that we can will to suspend disbelief in some special way that is appropriate to fiction, we will still have to know and to believe we are confronting a fiction - a concatenation of persons and events that do not exist-in order for us to correctly mobilize any processes of psychological suspension. So the notion of the suspension of disbelief does not get rid of the belief that the Golem does not exist ; that belief is required in order to will the suspension of disbelief."

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 68 "(...) in order to stay in our seats rather than calling out the army - we must believe that we are confronted with a fictional spectacle. Were we to suspend our belief that what we see is fictional and take it to be actual, the normal and appropriate pleasures of fiction would become impossible."



ne serait-ce que par "le rituel" de la salle de cinéma et du système de distribution. Dans ce cas, l'argument de la suspension d'incrédulité paraîtrait peut-être plus recevable.

Carroll se tourne alors vers l'authenticité des sentiments que l'écran procure, se demandant s'ils sont à la mesure de ceux censés être ressentis à partir des mêmes événements s'ils étaient réellement vécus. Le paradoxe de la fiction et de l'horreur ne se résout pas simplement. La question du paradoxe de la fiction préoccupe les théoriciens depuis des millénaires à dire vrai. En ce qui nous concerne, il n'est pas nécessaire d'approfondir dans cette voie. Cependant, entre ces préoccupations sur la réception émotionnelle du spectateur face à un spectacle qu'il doit reconnaître fictif, la relation qui unit la vraisemblance du sujet avec son traitement plus ou moins ouvertement imaginaire est particulièrement riche pour notre sujet.

Dans un genre où peuvent se côtoyer monstres, fantômes et psychopathes folkloriques, il est d'autant plus important, en se plaçant du côté des créateurs, d'avoir conscience des problématiques de vraisemblance. Au vu des mises en garde de Carroll, qui insiste sur le fait que le caractère fictif doit être assumé pour jouir du spectacle, on pourrait penser que l'approche réaliste d'une histoire ouvertement fictionnelle risquerait, paradoxalement, de révéler les artifices et d'empêcher l'adhésion du spectateur. D'où l'importance de la stylisation.

Dans le cadre de mes recherches, j'ai eu l'opportunité de discuter avec le chef opérateur Laurent Barès, qui a notamment composé l'image d'*A l'intérieur*, de Julien Maury et Alexandre Bustillo, et *Frontière(s)* de Xavier Gens. Il revient sur l'importance, selon lui, du style dans le cinéma de genre :

*"Tous les films devraient être faits comme des films de genre. Parce que tu ne peux pas tricher avec le cinéma. Tu ne peux pas mettre une caméra tout bêtement comme ça, faire un champ-contrechamp, ça ne marche pas. Tu es obligé de rentrer dans la discussion, de rentrer dans la narration, de donner des effets, d'avoir un point de vue. Cela ne fonctionne pas sinon, ce n'est pas possible, c'est ridicule. Tu te rends compte ? Des histoires tellement invraisemblables, que si tu les fais à plat comme ça, cela ne marchera jamais..."*

Du point de vue défendu par Laurent Barès, il est donc vital pour une histoire irrationnelle comme peut l'être celle d'un film d'horreur, d'avoir un style au diapason. Paradoxalement, ce serait en jouant de l'artifice que la nature, justement artificielle, de l'histoire se masquerait. Prendre le film "à plat" révélerait le décalage insurmontable des images par rapport à la réalité du monde qui nous entoure.

À travers l'exemple, donné en ouverture de ces recherches, de la scène de Shields dans *The Bad and the beautiful*, nous avons mis en évidence le rôle de l'obscurité pour économiser les moyens et susciter l'imaginaire du spectateur, plus enclin à la peur dès lors qu'il fait noir.

Mais il semblerait, en suivant le raisonnement émis par Laurent Barès, que l'obscurité, ou plutôt la nuit, aurait une autre fonction importante pour le genre : styliser.

En effet, quoi de plus artificiel au cinéma que la nuit ? Mis à part l'arrivée des caméras numériques ultra-sensibles, comme la Varicam LT à 5000 ISO ou le boîtier A7S de Sony allant à plus de 100 000 ISO -même si sensibilité ne va pas nécessairement de paire avec belle lumière-, il est nécessaire, dans la plupart des cas, d'éclairer réellement une scène censée se passer dans le noir, afin d'obtenir ne serait-ce qu'un niveau correct d'exposition.

L'impression de nuit sur un écran est en elle-même artificielle, car, à part dans des conditions de pleine lune, où nous commençons à peine à avoir une sensation des couleurs, toutes bleutées - ou d'éclairage artificiel à proximité, nous ne distinguons rien ou pratiquement rien dans cette temporalité - et uniquement en nuances de gris. C'est la vision scotopique.

La nuit au cinéma est donc, en elle-même, une réinterprétation de l'expérience visuelle réelle de la nuit. Elle serait alors l'occasion de forcément développer un "style" visuel. Néanmoins, sachant que la lumière diurne est une lumière plus quotidienne, dont la captation ne connaît pas le même "problème", quand est-il pour une stylisation du jour ?

### ***La problématique du style et du tournage en jour***

Contrairement à ce que pourrait laisser penser la scène de *The Bad and the beautiful*, tourner une scène de nuit n'est pas forcément économiquement viable. Certes, dans le cas d'un film des années 50, la plupart des tournages se faisaient en studio. Dans ce cas, une

scène de nuit se fait, encore à l'heure actuelle, dans les mêmes conditions qu'une scène de jour, car l'éclairage est, dans les deux cas, totalement artificiel.

Cependant, l'hégémonie du tournage en studio décline à partir de la fin des années 60 et du triomphe notamment d'*Easy rider* de Tobe Hopper en 1969. Le cinéma hollywoodien s'élançe dans le "monde réel", inspiré en cela par les nouvelles vagues qui eurent lieu en Europe, avec notamment la France, l'Angleterre et la Pologne.

Le cinéma d'horreur, s'ouvre lui aussi à cette période, et des films comme *La Nuit des morts-vivants* (1968) de Georges Romero, *La dernière maison sur la gauche* (1972) de Wes Craven et *Massacre à la tronçonneuse* (1974) de Tobe Hooper, se tournent en décors dits naturels.

Le tournage dans ce type de décor redistribue les impératifs économiques. Certes, une journée en studio coûte probablement plus cher qu'une location, peut-être bon marché, comme une maison, une ancienne église ou une partie de forêt. Néanmoins, en décors naturels, les scènes extérieures de nuit sont plus coûteuses à faire, car, à part la solution de la nuit américaine, qui n'est réalisable que sous certaines conditions, il faut effectivement tourner de nuit. Pour les scènes en intérieur, il reste encore possible de faire une scène de nuit le jour en obturant toutes les entrées de lumière, même si cela limite certaines exigences de mise en scène dès lors que l'on veut cadrer les fenêtres.

Or, tourner de nuit est plus onéreux. En terme logistique, cela demande déjà une préparation supplémentaire pour pouvoir travailler dans de bonnes conditions. Mais principalement, le coût supplémentaire concerne l'équipe, qui doit bénéficier d'une augmentation de rémunération en conséquence. En France par exemple, grâce à la convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012, les heures de travail de nuit sont majorées de base à 50 %<sup>41</sup>. Cela indemnise heureusement les

---

<sup>41</sup> Convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012, article 40, Travail de nuit "Au cas où, pour des raisons artistiques relatives au scénario, le tournage nécessite un tournage de nuit, à savoir les heures de travail effectuées :

– pour la période du 1er avril au 30 septembre, entre 22 heures et 6 heures ;

– pour la période du 1er octobre au 31 mars, entre 20 heures et 6 heures, sauf exception pour le travail en studio agréé entre 21 heures et 6 heures,

les heures de travail de nuit sont majorées comme suit :

– le salaire horaire de base des 8 premières heures de travail effectuées pendant la tranche horaire de nuit d'une même nuit est majoré de 50 % ; au-delà de ces 8 premières heures de nuit, le salaire horaire de base des éventuelles dernières heures de nuit est majoré de 100 %."

techniciens, mais ne permet pas aux petits budgets, comme c'est régulièrement le cas pour les films d'horreur, de faire beaucoup de scènes de nuit.

Il apparaît donc que les films dans ce genre doivent mûrement réfléchir quelles scènes seront tournées de jour et quelles scènes de nuit. Le réalisateur Fabrice Du Welz a évoqué, au cours d'un entretien, cette problématique, qu'il a notamment rencontrée pour le tournage de son premier film, *Calvaire* (2004):

*"Ce que je peux te dire c'est que sur Calvaire, il y a une grosse part d'inconscient. C'est un premier film, j'ai attendu énormément pour le faire. Il y avait même un enjeu existentiel pour le faire.*

*Il y a beaucoup de choses qui ont été aussi dictées au niveau de la production, c'est-à-dire que je n'avais pas les moyens de faire des nuits comme j'aurais voulu les faire. Donc, une des raisons pour laquelle le film se tourne en jour, c'est parce que je n'ai pas eu l'argent pour faire les nuits.*

*Par exemple, j'ai eu le même problème sur le film américain que j'ai fait, Message from the king. Il y a beaucoup de scènes qui se passaient de nuit et on n'avait pas l'argent pour les faire, donc on les a transformées en jour. À un moment donné, ce sont des contraintes."*

Laurent Barès affirme que l'étape de repérage constitue aussi une phase importante de la prise de décision.

*"Un moment que j'aime beaucoup dans la fabrication des films, c'est le repérage, quand tu commences à lire le scénario et que tu vois les décors. Un jour tu vas visiter tel truc, puis tel autre, puis tel autre, puis le puzzle se met en place. Tu fais des photos, « ça, ça vient après ça... il rentre dans un tunnel... ça on peut le faire la nuit... peut-être qu'on peut faire ça différemment... la cour est complètement fermée, il n'y a pas d'horizon, donc on peut donner l'impression qu'on est fin de jour, début de jour, milieu de jour. » (...) C'était une vieille ferme avec de toutes petites fenêtres donc on savait par exemple qu'on n'était pas gêné par l'extérieur, par la lumière du jour. On pouvait facilement les occulter, passer de l'un à l'autre, maîtriser les différents effets de lumière."*

Fabrice Du Welz corrobore ce ressenti :

*" Je peux écrire une séquence, mais après, c'est vraiment la rencontre avec le lieu. Le lieu modifie ma perception. Et ensuite, tu as la confrontation avec le story-board. (...) C'est là dedans que j'arrive à me déployer le mieux. Mais toujours sur base du décor. Le décor définit comment je vais travailler ma lumière. Parce que je suis complètement obsédé par les textures, c'est pour ça que je continue à travailler en pellicule : les brillances, les fumées, les peaux... je cherche tout le temps à avoir le maximum de brillance dans mon image, que ce soit de jour ou de nuit, il y a toujours cette volonté de brillance, de relief."*

Si le tournage de jour est une réponse aux manques de moyens, il complexifie cependant le tournage, car il implique certaines contraintes importantes, inhérentes au tournage en extérieur : les aléas des éléments météorologiques. Pour un tournage, cela constitue une réelle difficulté. Pour tourner, en tant que tel, la pluie, et peut-être encore plus, le vent, empêchent parfois de se mettre au travail dans les bonnes conditions. Mais, même sans souffrir de conditions particulièrement mauvaises, il reste difficile de garder la maîtrise intégrale de l'image.

Manu Dacosse, chef opérateur notamment pour les films du duo Hélène Cattet et Bruno Forzani, *Amer* (2010), *L'Étrange couleur des larmes de ton corps* (2013) et *Laissez bronzer les cadavres* (2017) évoque ces difficultés, inhérentes à tout tournage :

*"En lumière, c'est plus beau la nuit, il n'y a pas photo. Tu recrées tout donc...en jour, quoi que tu dises, à moins de faire un film de Spielberg je pense, tu es toujours dépendant du jour. Tu as déjà les angoisses de la météo, tu as les angoisses du soleil, des nuages...Pour l'instant là où je tourne, on est toujours embêté par soleil/nuage/soleil/nuage et c'est l'enfer. Il n'y a pas de solution. Tu peux être plus fort quand tu éclaires face au mur, plus fort que le jour, ça tu n'es pas embêté. Mais dès que tu filmes une fenêtre...(...) même si tu mets des ND quand il y a trop [de soleil], tu dois les enlever quand il n'y a pas assez [de soleil]... Et puis ça change si le soleil vient taper en face. Si tu éclaires beaucoup, tu peux être moins*

*dépendant, mais si le soleil descend alors c'est beaucoup trop fort à l'intérieur...*

Laurent Barès confirme cette expérience :

*"Tu es victime des éléments: soleil, pas soleil, nuages, le vent, la pluie, tu dois composer avec ça. Tu ne dois pas que les subir, il faut arriver à les tordre un peu. Tu as déjà, sur une séquence que tu vas tourner toute une journée, un gros travail de continuité.*

*Une fois que tu as dominé ce travail de contraintes, il faut arriver à exprimer ce que tu voulais exprimer dans la séquence. Parfois c'est assez difficile."*

Au vu de ces témoignages, nous pouvons dire que, d'une manière générale, les extérieurs jours sont plus compliqués à tourner que les autres ambiances. Dans ces conditions, imposer un style est un challenge d'autant plus délicat. Barès ajoute:

*"Arriver à exprimer quelque chose en extérieur jour, c'est très compliqué. Ça relève beaucoup du travail du cadre, de la relation des personnages dans le volume et dans la distance. Tout d'un coup, quand tu es en extérieur, ils ont tendance à être plus loin, tu as tendance à faire des plans très larges, pour respirer, mais parfois ça va contre le sens du film."*

La nécessité de la stylisation rencontre donc une résistance dans l'extérieur jour, du fait des contraintes que nous venons de relever. Rendre un univers horrifique serait d'autant plus difficile que la lumière réelle du jour empêche de maîtriser les composantes de l'image. Sans avoir recours à une lumière qui s'extrait du réalisme, où peut s'exprimer le style ? Nous allons, pour commencer, étudier la réponse d'un cinéaste qui a travaillé particulièrement autour de l'infiltration de l'horreur dans le quotidien et de la déconstruction des croyances, tout au long de sa filmographie.

## **MARTIN de Georges Romero : autour de la dé-stylisation d'un genre**

Un réalisateur comme Georges Romero a énormément participé à la démystification de l'épouvante et son ancrage dans un univers quotidien, dépouillé de ses oripeaux folkloriques.

Cela commence tout d'abord avec *La Nuit des morts-vivants* (1968) où le zombie, venant à la base de la culture créole, devient une foule mangeuse de chair dans les États-Unis des années 60. Romero fait entrer alors l'horreur dans le foyer américain. *Dawn of the dead* (1978) est, quant à lui, réalisé en réaction à l'apparition des centres commerciaux dans la vie quotidienne des citoyens : "Mon film devait être fait au moment où il a été fait, parce que ces sortes de centres commerciaux étaient tout nouveaux. C'était le premier en Pennsylvanie que nous n'ayons jamais vu. Le cœur de l'histoire est centré sur cela."<sup>42</sup> Est-ce un hasard si les titres qui forment la première partie de sa saga sur les zombies - *Night of the dead* (la nuit des morts-vivants), puis *Dawn of the dead* (l'aube des morts-vivants) et *Day of the dead* (le jour des morts-vivants), poursuivie 20 ans plus tard avec *Land of the dead* (2005), font directement référence à l'avènement du jour, comme une sorte de métaphore de celui des zombies qui, progressivement, revêtent la surface de la planète et dévorent notre vie journalière ?

L'œuvre qui entreprend le plus ouvertement la déconstruction d'un mythe horrifique est *Martin* (1977). Le film raconte l'histoire de Martin, un jeune homme serial killer, supposé être, selon une vieille tradition familiale, un vampire vieux de près d'un siècle. Il se rend à Pittsburgh après le suicide de sa mère pour être hébergé par son oncle, Tateh Cuda, fervent catholique. Persuadé que Martin est Nosferatu, il le surveille et tente de conjurer ses prétendus pouvoirs par des artefacts folkloriques comme l'ail et le crucifix. Mais, comme le dit Martin, "la vraie magie n'existe pas... jamais"<sup>43</sup>. Tout au long du film, l'ambiguïté sur la vraie nature du meurtrier demeure. Est-il un vampire des temps modernes ou un malade mental en proie à de vieilles croyances ?

---

<sup>42</sup> **ROBEY Tim**, "Georges A Romero: Why I don't like The Walking Dead", *The Telegraph*, 8 novembre 2013, URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10436738/George-A-Romero-Why-I-dont-like-The-Walking-Dead.html> " My film needed to be done right when it was done, because that sort of shopping mall was completely new. It was the first one in Pennsylvania that we had ever seen."

<sup>43</sup> "There is no real magic...ever." dans la version originale.

L'enjeu du film est de se placer dans cette ambiguïté entre un traitement réaliste d'évènements surnaturels ou, inversement, d'un film réaliste au traitement irrationnel. C'est dans ce contexte qu'il apparaît judicieux de se pencher sur le travail de la lumière. Quel rôle joue la lumière du jour dans la stylisation d'un sujet qui oscille entre réalisme et surnaturel, rationnel et irrationnel ?

Tout d'abord, examinons la répartition entre scènes de jour et scènes de nuit. La division donnée en scènes s'est faite en découpant le film par unité d'action. Une scène peut inclure des changements de lieux, de temporalités ou de personnages, du moment que l'action décrite représente une unité. J'ai dénombré 30 scènes de jour contre 24 scènes de soir ou de nuit. Le film alterne régulièrement entre les deux ambiances. Il y a 16 alternances entre des ambiances de jour et des ambiances de soir ou de nuit. On peut en conclure que le film est partagé de manière équilibrée entre jour et nuit, et que ces deux ambiances se mêlent continuellement, avec tout de même une légère tendance diurne. Il est peut-être prématuré de penser que l'alternance jour/nuit du film engendre une hésitation rationnel/irrationnel. Cependant, on peut déjà admettre qu'elle illustre une forme de basculement, que l'on puisse aussi identifier à l'état d'âme du personnage, qui tente de maîtriser, ou tout du moins de vivre, avec ses pulsions meurtrières, qu'il ne peut assouvir que la nuit.

Examinons maintenant le rendu des scènes de jour. J'ai dénombré 24 séquences en intérieur jour contre 23 en extérieur. Là encore, le film est équilibré. En analysant la lumière du film, il faut garder en tête que nous sommes, très probablement, face à un petit budget, avec ce que cela implique comme contraintes de mise en lumière : peu de projecteurs, sans beaucoup de puissance et uniquement tungstènes. Cela explique sans doute que le rendu des ambiances jour en intérieur soit aussi proche d'une ambiance soir. La lumière provenant des fenêtres en journée ne marque presque pas les acteurs, tandis que des lampes de jeu sont souvent allumées. La lumière est directe sur les comédiens, avec parfois plusieurs ombres. Ceci dit, cela donne à l'ensemble une cohérence stylistique. Les intérieurs jours étant semblables à des ambiances soir, l'atmosphère générale est plutôt crue, asphyxiante et sombre, à l'image de l'histoire sordide qui se joue.





*Martin*, Georges Romero. Exemple d'une ambiance jour en intérieur, très proche d'une ambiance soir.

Les scènes d'extérieur sont quant à elles clairement marquées par le jour, jouant beaucoup sur les forts contrastes, les effets de silhouette, la présence du ciel, la saturation des couleurs et la lumière du soleil à contre-jour. Les scènes d'extérieur se démarquent donc des scènes d'intérieur par une atmosphère diurne plus présente. Les scènes de déambulation de Martin au milieu de bâtiments anonymes ou le long d'une décharge sont accompagnées par une musique lyrique mélancolique, composée par Donald Rubinstein, qui renvoie à l'aspect lugubre des intérieurs.



*Une atmosphère diurne plus présente en extérieur.*



*Des décors de la ville de Pittsburgh portés par une musique mélancolique.*

En définitive, la lumière du jour dans *Martin* illustre effectivement l'ambivalence du personnage et du film, d'une manière plus générale. La faiblesse principale du vampire dans le folklore traditionnel est le soleil. Ici, Martin passe la moitié du film exposé à sa lumière sans faiblir. Néanmoins, les intérieurs jours sont remarquables par leur aspect lugubre, très proche d'une ambiance soir. À trois reprises durant le film, je n'ai pas été capable de déterminer de manière définitive si la séquence se passait en journée ou en soirée.

Le cinéaste met en opposition le style "réaliste" du film avec des citations de l'imagerie vampirique classique. À plusieurs moments, il organise un montage parallèle entre le temps présent du récit et des instants en noir et blanc qui reprennent le style du film de vampire classique pour mettre en scène Martin dans ses méfaits. Libre au spectateur d'interpréter cela comme des flash-back de sa vie antérieure ou, plus rationnellement, d'y voir des hallucinations, des fantômes de sa part. Dans une autre scène, Romero joue clairement des clichés du genre pour tourner en ridicule le personnage de l'oncle Cuda, qui croit que Martin va l'agresser sous sa forme de Nosferatu. Ici, le réalisateur exagère l'atmosphère morbide par l'épaisseur de la nuit et la présence de fumée, en clin d'œil aux clichés du genre.

En traitant, d'une part, les intérieurs jours de manière lugubre et les extérieurs de manière mélancolique et d'autre part, en reprenant les figures de style associées à l'épouvante pour en soulever l'aspect chimérique, Romero fait jaillir l'horreur où on ne l'attend pas. L'atmosphère de désolation est propre à la vie quotidienne dans la ville de Pittsburgh, avec sa décharge, son église miteuse et du chômage. À l'inverse, les images stylisées sont presque de l'ordre du fantasme et d'une certaine façon, d'une libération de la réalité, qui est plus dure et cruelle.



Deux reprises de l'imagerie vampirique classique : l'une en noir et blanc évoquant *Vampyr* par exemple, et l'autre en couleurs faisant penser aux films sur Dracula des studios Hammer.

À travers la problématique du style, nous venons de mettre en évidence les enjeux de l'usage du jour dans le cinéma d'horreur. Associée à la vie journalière, familière à tous, cette ambiance se révèle difficile à maîtriser pour produire un univers horrifique. Néanmoins, c'est dans son aspect trivial et commun qu'un cinéaste comme Romero peut faire naître l'hésitation entre univers réaliste et surnaturel. Cela pris en considération, nous pouvons dorénavant tenter de comprendre l'approche de films ouvertement surnaturels ou horrifiques.

## CHAPITRE 2 : LA DISTINCTION JOUR/NUIT DANS LE CINÉMA D'HORREUR EN NOIR ET BLANC

### ***La nature unificatrice du noir et blanc***

La vision humaine est conditionnée par la lumière. On quantifie la luminosité en une valeur de luminance, qui prend en compte l'intensité lumineuse d'une surface (en candéla) en fonction de la taille (en mètre carré) de celle-ci. Entre  $10^{-6}$  cd.m<sup>2</sup> et environ  $10^{-3}$ cd.m<sup>2</sup>, l'œil ne peut percevoir que les formes, sans couleur. Entre environ  $10^{-3}$  cd.m<sup>2</sup> et quelques candélas par mètre carré, ce qui correspond à peu près à la luminosité procurée par les étoiles et au clair de lune, l'œil commence à légèrement découvrir les couleurs, qui prennent une teinte bleutée. À partir d'une dizaine de candélas par mètre carré - ce qui correspond par exemple à l'éclairage d'intérieur-, la vision des couleurs est pleinement activée.

Donc, la nuit, nous ne percevons pas les couleurs. J'avance alors une hypothèse. Si la vision en noir et blanc correspond à la vision nocturne, il paraît possible que le passage entre le jour et la nuit soit moins sensible dans un film en noir et blanc que dans un film en couleurs.

Laurent Barès revient sur une expérience de tournage où le noir et blanc a eu comme propriété d'unifier plusieurs temporalités : "Effectivement ça a une valeur d'unité et ça t'emmène dans un monde différent. Ça distend les différences entre la nuit et le jour."

### ***Indécision de la lumière : l'entrée dans un monde irrationnel***

Dans leur ouvrage *Nosferatu*, Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat reviennent sur la place des inserts de paysages et la distinction jour/nuit qu'ils produisent, dans le *Nosferatu* (1922) de Murnau :

*"(...) un certain nombre de paysages sont liés à la symbolique jour/nuit, c'est-à-dire qu'ils mettent en jeu des rapports de tonalité et tendent à*

déterminer une sorte de clé atmosphérique. Dans ces paysages (...) les plans s'étagent sans que se creuse une perspective autre qu'aérienne (la zone intermédiaire est noyée d'ombre, par exemple), et ce n'est pas tant l'inhospitalité des lieux représentés qui leur donne une puissance de menace, que le déploiement des ombres ; il se conjugue avec celui des nuées, selon des tensions qui évoquent un inachèvement ou une indétermination - comme parfois certaines gravures surchargées de ténèbres, ou des lavis."<sup>44</sup>



Exemples de paysages dans *Nosferatu* (1922), Murnau

Selon les auteurs, " l'éclairage peut sembler dans quelques plans prophétique, à la Rembrandt, et imposer une référence à un registre émotionnel, mais ce registre n'est guère indexable immédiatement sur des catégories établies. Si cette référence paraît concertée, au vu de certains cartons, l'impossibilité de décider, par exemple, sans leur recours (...) quel moment ces images désignent, du crépuscule ou de l'aurore, dévoile l'enjeu que représente l'ambivalence dans la stratégie propre du film, mais aussi l'importance de ce registre émotionnel et de la dimension expressive."<sup>45</sup>

L'indétermination des paysages, produite par le fort contraste du contre-jour et le "déploiement des ombres" n'a plus vocation à indiquer un espace ou une temporalité, mais au contraire, instaure un climat d'incertitude, une "indétermination énigmatique."<sup>46</sup>

<sup>44</sup> BOUVIER Michel, LIEUTRAT Jean-Louis, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1981 p.74

<sup>45</sup> *Ibid.* p.75

<sup>46</sup> *Ibid.* p.76

Ceci étant, la version originale à la sortie en salle de l'époque était teintée, ce qui permet de différencier, si ce n'est l'aube du crépuscule, du moins le jour de la nuit. Les scènes diurnes sont jaunes, tandis que celles nocturnes sont bleues. Pour les scènes de transition telles que l'aube et le crépuscule, l'image est rose.

Le *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, pousse encore plus loin l'hésitation visuelle entre le jour et la nuit. Elle ne s'opère quasiment plus. David Ridki, dans un ouvrage consacré au film, se rend à une constatation, celle d'une "insuffisance technique", qui fait qu'"il semble difficile de distinguer la nuit du jour" et qu'on peut se demander si cela est dû "aux contraintes de budget ou d'emploi du temps"<sup>47</sup>. Cependant, cette unification des deux temporalités joue aussi un rôle poétique fort, qui libère le film d'une logique matérielle pour nous faire pénétrer dans le monde irrationnel des morts.

Dans la première scène du film, Allan Gray (David dans la version anglaise) fait halte à une auberge, non loin de sa destination, la ville de Courtempierre. De la fenêtre de sa chambre, il voit un vieil homme, muni d'une grande faux, allégorie frappante de la mort, prendre le ferry pour remonter la rivière. "Narrativement, nous sommes maintenant à la tombée de la nuit, mais, à l'écran, c'est encore le jour blafard. La servante allume une bougie, mais elle n'émet pas de lumière."<sup>48</sup> Allan ferme les volets, plongeant la pièce dans la pénombre, et regarde, à la lumière de la chandelle, une toile au mur, dépeignant une scène de deuil. "A mesure que la « flamme » de Gray passe proche des visages des personnes endeuillées, nous remarquons à quel point noire et forte est l'ombre de la bougie. Et la flamme n'envoie aucune lumière. (...) La lumière est ici une forme d'obscurité, et la présence première est celle de la Mort. »<sup>49</sup> Ici, la clarté ne respecte plus la logique des astres, pas plus que celle de la bougie, mais bien celle du pur onirisme.

---

<sup>47</sup> RUDKIN David, *Vampyr*, BFI Films Classics, British Film Institute, Londres, 2005 p.26 "Little trouble seems to be taken to distinguish night from day : were there budgetary or schedule constraints?"

<sup>48</sup> *Ibid.* p.38 "narratively it is nightfall now, but onscreen it is pallid daylight still. The madservant lights a candle, but it sheds no light."

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 40 « As Gray's « candlelight » passes across the faces of the grieving, we notice how black and strong the shadow of the candle is. And the candle's flame is casting no light at all. (...) The light is a darkness here, and the primary presence is that of Death."



*Vampyr (1932) de Dreyer. Indécision temporelle et irrationalité de la lumière*

Finally, light obeys to another logic, which extends to the whole of the film. As David Bordwell notes, the entire process of mise en scène turns around a coherence that disintegrates from the grasp of reality and logical continuity :

*"Le classicisme hollywoodien nous a encouragé à voir la caméra motivée par l'enchaînement de cause à effet de l'histoire. Là, par exemple, un changement de position du personnage doit sciemment être montré ou "triché" via le montage ou le son ; si une personne quitte la pièce, nous devons voir ou entendre son départ. Nous supposons que la caméra montrera presque invariablement les instants dramatiques dominants. Mais dans Vampyr, la caméra mouvante n'assiste que par intermittence à l'histoire. La caméra est ainsi un facteur indépendant du film : temps et espace narratifs ne sont plus liés au temps et à l'espace de la caméra. Hors de la logique causale de la narration, la caméra se borne à n'enregistrer que certains effets - panique, ombre ou mort. Le temps du récit est délibérément étiré, retardé ; la caméra révèle les événements à sa propre cadence. Extérieur à l'espace du film, le cadre taille son propre chemin, parfois loin de l'impératif dramatique dominant."<sup>50</sup>*

---

<sup>50</sup> **BORDWELL David**, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981 p.105 "Classical Hollywood cinema has encouraged us to see the camera as motivated by the cause-effect chain of the story. There, for example, a characters change in position must either be clearly shown or "cheated" via editing or sound ; if a character leaves a room, we must see or hear him or her leave. We assume that the camera attends only intermittently to the story. The camera is thus made *independant* factor in the

Dans ces conditions, le jour et la nuit font place à une nouvelle temporalité fantastique, purement visuelle, une sorte de "temps des morts", permis ici par l'ambiguïté interprétative de l'image noir et blanc. Le jour, la nuit, et toutes les composantes de la mise en scène vont dans une direction conjointe et unificatrice. Nous allons maintenant voir en quoi le jour peut parfois être encore plus effrayant que la nuit.

### ***Le jour comme témoin objectif de l'irrationnel : THE INNOCENTS, de Jack Clayton***

*The innocents* (1961), adapté de la nouvelle d'Henry James, *The Turn of the screw* (1898), raconte le périple de Miss Giddens, une gouvernante, nouvellement arrivée dans une immense demeure, qui doit s'occuper de deux riches orphelins, laissés à la charge de leur oncle volage. Rapidement, la jeune femme est amenée à croire que les lieux sont hantés et les enfants possédés par les anciens domestiques, décédés peu de temps avant sa prise de fonction.

Tout au long du film, nous sommes dans le point de vue de Miss Giddens qui, au bout de quelque temps, parvient à véritablement voir les fantômes. La force du film est d'instaurer, petit à petit, un climat fantastique, où l'on ne sait plus, jusqu'à un certain point, si les visions de Miss Giddens sont réelles ou issues de sa folie naissante. Déjà, dans la nouvelle, le débat est resté ouvert entre la nature fantasmée des fantômes, thèse défendue par le critique littéraire Edmund Wilson dans son article *The ambiguity of Henry James* ou leur existence réelle.

En premier lieu, l'esthétique du jour renvoie ici à une atmosphère merveilleuse pervertie.

À son arrivée, Miss Giddens, dont le spectateur partage le point de vue, est éblouie par la magnificence du lieu. Fille de pasteur, l'immensité de la maison contraste avec le modeste appartement familial d'autrefois. "Les secrets requièrent une intimité que notre petit foyer ne permettait pas" raconte-t-elle aux enfants. La première apparition du fantôme

---

film ; narrative time and space are no longer glued to camera time and space. Out of the causal logic of the narrative, the camera confines itself to registering only certain effects - panic, shadows, or death. Story time is deliberately stretched, retarded ; the camera reveals events at its chosen rate. And out of the story space, the frame carves its own "plot", sometimes far removed from the dramatic dominant."



de Peter Quint, le pervers valet décédé il y a moins d'un an, se fait au milieu d'un cadre bucolique. Miss Giddens coupe des roses blanches en écoutant Flora chanter une douce mélodie, qui deviendra, par sa répétitivité dans la suite du film, plus inquiétante.

Freddie Francis, le chef opérateur, revient sur une astuce de décor qui produit dans cette scène, grâce au noir et blanc, un effet surréel : "Il y avait un énorme décor de jardin construit à Shepperton, et, pour faire ressortir les arbres et les feuillages, j'ai fait peindre un côté des arbres et les feuilles en blanc et en argent pour créer une fausse exagération, ce qui était bien plus efficace que de travailler uniquement avec la lumière à notre disposition."<sup>51</sup> Amélie Dubois relève "l'expression d'un charme féérique exprimé par les dialogues, mais aussi largement pris en charge par la lumière éblouissante (presque aveuglante) qui illumine les scènes de jour du début et donne à Miss Giddens l'apparence d'une fée et aux enfants celle de petits anges. L'imaginaire du merveilleux s'infiltré ainsi pour mieux dévoiler plus tard l'envers monstrueux."<sup>52</sup>



*The Innocents*, Jack Clayton. Une atmosphère merveilleuse pervertie.

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le soleil est généralement associé à la vérité et à la divinité. C'est pourquoi il est quelque chose de, si ce n'est toujours rassurant,

---

<sup>51</sup> FRANCIS Freddie, extrait de *The straight Story from "Moby Dick" to "Glory"*, Scarecrow Press, URL : <https://www.criterion.com/current/posts/3315-freddie-francis-on-the-innocents>, dernière consultation le 8 mai 2018

<sup>52</sup> DUBOIS Amélie, *Les Innocents, un film de Jack Clayton*, Lycéen et apprentis au cinéma, dossier enseignant 151, CNC, Capricci Éditions, Bordeaux, 2017 p.6

au moins juste et rationnel, tel l'écoulement du temps quotidien. Pourtant, c'est dans cette atmosphère merveilleuse que vont se manifester à Miss Giddens les esprits.

Remarquons durant cette première apparition du fantôme de Quint que le temps s'altère. Nous avons vu que le dynamisme de la lumière pouvait participer de cette sensation, mais ici, cela s'opère différemment. Alors que Miss Giddens s'épanouissait dans cette ambiance idyllique, elle voit un gros insecte sortir de la bouche d'une statue et tomber dans une anormale lenteur. L'effet de dilation du temps est probablement obtenu en jouant d'un plus petit angle d'obturation, ce qui provoque du "filet" de mouvement dans la chute de l'insecte. Flora ne chante plus, le temps semble s'être progressivement figé, à l'image de la statue que Giddens regardait.

À l'importance du temps et de son altération, s'ajoute également le travail du cadrage, qui place les personnages au milieu d'une architecture surplombante et renforce la portée des scènes diurnes. "L'utilisation régulière de contre-plongées, plus ou moins prononcées, permet à Clayton de dessiner à l'intérieur du cadre une relation forte et vertigineuse entre les personnages et le décor. (...) Ainsi, l'éblouissement de Miss Giddens, une fois entrée dans la demeure de Bly, est marqué par un plan en contre-plongée qui fait figurer juste au-dessus de sa tête une fenêtre en œil-de-bœuf. Ce détail revient de manière récurrente et se redéploie sur une échelle plus grande dans l'espace de la serre (où Miss Giddens est aussi filmée en contre-plongée). Ces fenêtres surplombantes semblent faire planer une menace invisible et donnent un rôle actif à l'architecture : celui d'un vaste piège, mais aussi d'un œil qui regarde la préceptrice. (...) Les plans du ciel et des arbres balayés par les mouvements de caméra (lors de la démonstration de poney ou en introduction de certaines scènes) nourrissent eux aussi cette impression d'emprise et d'encerclement, comme s'ils s'inscrivaient dans le prolongement de cette menace architecturale et appelaient le fantastique à se propager au grand air, à la lumière du jour."<sup>53</sup>

L'association symbolique de la clarté à l'œil est donc ici aussi présente, et renvoie au thème de la culpabilité, présent par effet d'antiphrase dès le titre du film : *The Innocents*. L'enjeu est de comprendre où se tient cette culpabilité : chez Miss Jessel et Peter Quint, les précédents domestiques, qui auraient perverti les jeunes ? Chez les enfants, qui se jouent de

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p.13

la fragilité de leur nouvelle gouvernante ? Ou bien même chez Miss Giddens, qui veut totalement posséder Flora et Miles, jusque dans leurs moindres jeux et secrets ?



*" (...) un vaste piège mais aussi d'un œil qui regarde la préceptrice"*

Le cercle derrière Miss Giddens peut aussi faire penser aux auréoles des icônes religieuses de la peinture byzantine du XI<sup>e</sup> siècle.

Enfin, le jour participe fortement à l'ancrage fantastique particulier du film.

Miss Giddens se convainc devant Miss Grose, la domestique : "Un rêve? Ne pensez-vous pas que j'aimerais croire cela ? Qu'il faisait simplement noir, que cela était un cauchemar ? Mais il ne fait plus noir. Il fait jour. Et je sais que je l'ai vu."<sup>54</sup> En effet, la particularité des apparitions des esprits est qu'elles se font, pour la plupart, en plein jour. "Les fantômes n'émergent pas d'un endroit caché dans la maison, mais apparaissent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, dérogeant ainsi aux règles du genre et lui apportant une certaine modernité (déjà présente dans les récits fantastiques de James). Bien qu'associées à une suspension du temps, les apparitions se fondent dans un mouvement quotidien (...)."<sup>55</sup>

Les apparitions les plus marquantes, et perturbantes, sont celles de Miss Jessel. Elles sont remarquables par leur frontalité. À chaque fois, celles-ci se produisent en présence d'eau -elle se tient près de l'étang, où se montre par temps de pluie- et, à deux reprises, en présence de Flora. Ce qui est tout d'abord effrayant, c'est l'ambiguïté du point de vue adopté par Clayton. En étant dans le regard de Miss Giddens, le spectateur sait que la femme voit le spectre. Mais, à l'inverse, le regard de Flora est quasiment à chaque fois relégué vers le hors

<sup>54</sup> "A dream? Don't you think I want to believe that? That it was just the darkness, a nightmare? But it's not longer dark. It's daylight. And I know I saw him."

<sup>55</sup> DUBOIS Amélie, *op. cite* p.6

champ, ce qui fait qu'on ne sait pas si la fillette voit Miss Jessel ou non. Cela est d'autant plus perturbant lorsque, durant la deuxième apparition de l'esprit devant l'étang, Miss Giddens force Flora à la regarder avec elle. Ici se crée un point de rupture, où le point de vue mélangé de Flora et Miss Giddens ne trouve plus d'interprétation rassurante. "S'agit-il d'un point de rencontre possible entre deux imaginaires, celui caché d'une enfant sous emprise et d'une adulte extralucide, ou d'un point de rupture entre les fantasmes d'une femme et la réalité ?"<sup>56</sup>



Miss Giddens force Flora à regarder le spectre, alors que la jeune fille lui crie qu'elle ne voit rien. C'est la deuxième apparition de Miss Jessel près de l'étang où elle s'est donné la mort quelques mois plus tôt.

Le spectre nous apparaît frontalement, "comme une tache noire, figée, au milieu d'une lumière éclatante"<sup>57</sup>. L'effroi naît alors d'une perte de repère. "La mise en scène joue en permanence sur une inversion des valeurs entre le blanc et le noir, le jour et la nuit, l'angélique et le démoniaque, inversion qui finit par jeter le doute sur la source du Mal."<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.* p.14

<sup>57</sup> *Ibid.* p.6

<sup>58</sup> *Ibid.*



Première apparition du spectre de Miss Jessel, en pleine journée, sous une belle journée ensoleillée.

Ainsi, le jour permet dans *The Innocents* une représentation concrète des esprits. "Clayton pose les jalons d'un fantastique atmosphérique et suggestif qui repose sur une frontière trouble, une incertitude profonde entre la part de réalité et la part de surnaturel à l'œuvre dans la perception de phénomènes incompréhensibles. Un fantastique qui se démarque du fantastique-merveilleux (qui valide l'existence du surnaturel) et du fantastique-étrange (qui finit par trouver des explications rationnelles au surnaturel)."<sup>59</sup> Reprenant la distinction opérée par Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*, Amélie Dubois situe l'adaptation de Clayton comme un entre-deux.

La lumière du jour donne une réalité aux fantômes, une existence dans le quotidien des personnages. Le fantôme n'est pas une "simple" menace de mort, comme cela aurait sans doute été le cas dans une scène nocturne, mais le sceau d'une damnation mélancolique éternelle. La lumière du jour, dans sa valeur d'environnement quotidien, devient alors le terrain privilégié de la menace et de l'angoisse. Dans l'introduction de *Vie de fantôme : le fantastique au cinéma*, Jean-Louis Leutrat annonce qu'il veut démontrer qu'"entre le cinéma, l'apparaître-disparaître, une certaine irréalité lumineuse, les larmes, naît une forme de fantastique."<sup>60</sup> Bien que Leutrat ne revienne pas complètement sur ce qu'il entend par "irréalité lumineuse", celle-ci est probablement une lumière diurne. À l'occasion d'une carte blanche à l'auditorium de Louvre en 2011, le réalisateur Kiyoshi Kurosawa revenait sur

---

<sup>59</sup> *Ibid.* p.7

<sup>60</sup> LEUTRAT Jean-Louis, *Vie de fantômes : le fantastique au cinéma*, Essais, Cahiers du cinéma, 1995

l'importance de *The Innocents* pour le cinéma d'horreur japonais.<sup>61</sup> Le motif de l'eau et des larmes, associé systématiquement au fantôme de Miss Jessel, trouve un écho dans *Dark water* (2002) de Hideo Nakata. "Dans ce film de fantômes, le cinéaste japonais, qui ne cache pas son admiration pour le film de Clayton, fait de l'eau une substance fantastique étroitement reliée à la mélancolie et à la figure de la mère"<sup>62</sup>. Ajoutons que la scène finale, une des plus glaçantes, montre la mère de Ikuko définitivement appartenir à l'esprit du fantôme d'une jeune fillette noyée et se passe en journée.



*Dark Water*, Hideo Nakata. Ikuko sent la présence du fantôme, qui retient sa mère sous son emprise pour l'éternité.

En définitive, nous nous sommes rendu compte que le rapport entre le jour et la nuit est, dans le cinéma en noir et blanc, particulièrement ténu. Le noir et blanc joue de repères conventionnels pour faire comprendre aux spectateurs les couleurs. Il en va de même pour le cycle jour/nuit. "Le blanc (...) prend (...) en charge les effets de lumière artificielle ou de lumière naturelle, quelle que soit la couleur du jour. Les effets d'éclairage relèvent du blanc ou du ton le plus clair offert par la pellicule ; souvent le gris vaudra pour les ombres par complémentarité. De la même façon, les tons les plus sombres peuvent renvoyer au noir, aux couleurs foncées, mais aussi à l'absence de lumière, aux ténèbres ou à la nuit."<sup>63</sup> C'est à travers la torsion de ces conventions que s'exprime l'art des cinéastes d'épouvante, qui

<sup>61</sup> URL : [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/11/kiyoshi-kurosawa-conduit-la-farandole-des-morts-au-louvre\\_1491750\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/11/kiyoshi-kurosawa-conduit-la-farandole-des-morts-au-louvre_1491750_3476.html) dernière date de consultation : 8 mai 2018

<sup>62</sup> DUBOIS Amélie, *op. cite* p.19

<sup>63</sup> LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, "Les couleurs du noir et blanc". in *La Couleur en cinéma*, Jacques Aumont (dir), Mazzotta, 1995 p.53-61

introduisent par là l'ambiguïté dans leur récit et font naître la peur. On remarque alors que le rapport jour/nuit illustre un projet cinématographique plus profond, l'enjeu intime de l'œuvre : par exemple une énigme essentielle, le passage dans le monde des morts ou encore la remise en question du rationnel, du Bien et du Mal.

Regardons maintenant ce qui résiste au passage à la couleur, tout d'abord au travers des films dont je délimite une tendance pour les scènes d'horreur nocturnes.

## CHAPITRE 3 : LA PART DU JOUR DANS LE FILM D'HORREUR NOCTURNE

### *L'harmonie entre jour et nuit : un équilibre signifiant*

Bien que nous ayons avancé l'idée que le jour était capable au mieux d'exprimer, par exemple, la damnation qu'inspirent les fantômes, indéniablement, il nous faut rappeler que la nuit donne aux événements un climat hostile et inquiétant, comme le soulève Edward Burke, dans sa *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* :

*"Pour rendre une chose très-terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nos yeux peuvent s'y accoutumer, une grande partie de la crainte s'évanouit. Pour s'en convaincre, que l'on considère combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et quelle forte impression les notions des fantômes et des démons, dont personne ne peut se former des idées claires, font sur les esprits qui ajoutent foi aux contes populaires concernant ces sortes d'êtres."*<sup>64</sup>

Cependant, il faudrait comprendre, ce que, d'une manière dialectique, l'idée d'une nuit angoissante fait naître dans la perception du jour. En quoi le jour peut-il participer de la nature angoissante de la nuit ? Lors de notre conversation, Laurent Barès a émis l'idée de "mouvements paradoxaux" :

*" De temps en temps, il faut créer des ruptures dans les films. Pas toujours, mais de temps en temps, il faut donner au spectateur des moments de calme. C'est difficile à doser. Dans les films classiques, on va dire traditionnels, il y a souvent beaucoup de jour et la nuit, il se passe des choses importantes. Les personnages ont des cauchemars et prennent une*

---

<sup>64</sup> BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1973, p.104-105



*décision sur ce qu'ils ont vécu avant. Il y a aussi souvent des scènes d'amour la nuit, qui symbolisent un nouvel élan pour les personnages. La nuit, ce sont souvent des mouvements courts, mais paradoxaux. Pour les films de genre, ce serait peut-être l'inverse en fait. C'est à dire que la nuit est courante et les séquences de jour font que les personnages prennent des décisions importantes et différentes. Souvent le jour, les personnages dans les films de genre réfléchissent. J'avais chroniqué I am Legend, avec Will Smith. Le jour, il réfléchit et la nuit, il est préoccupé par ces espèces de vampires qui le pourchassent."*

L'être humain étant une espèce diurne, il est logique que dans la majorité des films, les scènes qui suivent ses actions se passent de jour. Dans un film qui a pour vocation l'épouvante, cet équilibre, de par l'éventuelle plus grande présence de la nuit, qui "augmente notre frayeur dans tous les cas de danger", est modifié. Bien que l'idée de mouvements paradoxaux semble s'appliquer de manière très générale, elle paraît féconde pour se questionner sur l'harmonie entre jour et nuit.

Ceci dit, il ne faut pas voir de cette construction paradoxale une méthode théorique, mais plutôt un outil d'étude des variations. Laurent Barès travaille par exemple sur les relations visuelles qui rassemblent les scènes entre elles : " Quand tu fais des films, il faut les faire en contraste entre ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après."

Le cinéma de genre ne se satisfait pas non plus d'un schéma type. Manu Dacosse rappelle que, finalement, la nature d'un film de genre est de casser les codes et les règles dont il s'inspire ou se revendique : " Je crois que l'horreur obéit à moins de règles en fait. Tu es plus libre. Après tu vas te mettre des règles aussi, mais de toute façon tu vas toujours un peu contre les codes. Je ne sais pas si on le fait toujours, mais on essaie un peu..." Fabrice Du Welz est d'accord pour dire que "tout dépend des scènes et de comment tu articules ton scénario. Je pense effectivement qu'il y a des scènes qui doivent être de nuit parce qu'elles sont plus payantes de nuit. Cela dépend de ta dramaturgie, de comment tu fais évoluer tes personnages dans un contexte."

## ***Le cas de la fin à "double-détente" et la nature potentiellement trompeuse du jour***

Ceci dit, une figure de style, propre au film d'horreur, peut nous aider à envisager une symbolique particulière de l'harmonie entre jour et nuit. Vincent Ostria, dans un article, identifie la fin de certains films d'horreur au coup de pied de l'âne, "« la dernière attaque que le faible lance lâchement contre un adversaire accablé » (Petit Robert)."<sup>65</sup>

*"Le spectateur a été laminé par un pandémonium d'outrages et de violences, poussés au bout de leur paroxysme logique, qui l'ont laissé tout pantelant. En général, les fantômes, monstres et autres anomalies vivantes ont été proprement liquidés, écrasés, brûlés, réduits à néant. C'est le moment que choisit le cinéaste pour manifester sa toute-puissance de démiurge et remettre en question par un acte soudain la pacification définitive des êtres et des lieux acquise au péril de sa vie par le(s) héros. Au calme plat confortable et rassurant qui s'est instauré et qui nous permet de croire que nous allons pouvoir regagner sans encombres la réalité moins fantasmatique de la vie courante, succède un choc brutal, incongru comme une météorite, qui nous fait douter finalement de l'innocuité de la fiction."<sup>66</sup>*

Puisque, d'une manière générale, les séquences les plus effrayantes vont se passer de nuit, le climax de l'horreur sera nocturne. Le retour au calme "plat et rassurant" de la résolution sera quant à lui en journée. Ostria donne comme exemple la conclusion d'*Evil Dead* (1981) : "Il fait enfin jour, ce qui indique tout bonnement l'impossibilité de toute action surnaturelle de type conventionnel. Soudain, d'un point de vue diamétralement opposé (par rapport à la maison) à la position du personnage, la caméra, qui incarne une entité maléfique invisible, fond sur le rescapé, après avoir traversé de part en part la maison, par l'entremise d'un travelling subjectif."<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> **OSTRIA Vincent**, "Le coup de pied de l'âne : les fins à double détente", *Avancées cinématographiques*, n°14, hiver 1986 p. 35 - 38

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

Le soleil, agit, de manière conventionnelle, comme une forme de protecteur, de gardien, face au surnaturel. La réapparition du mal est alors "une manière pour l'auteur d'ébranler légèrement les paradigmes de la fiction." Dans cette situation, le jour est souvent en réalité un mensonge, un dernier piège tendu au spectateur.

Le mensonge et la nature trompeuse de l'environnement familial est au centre d'un film comme *A nightmare on Elm's street* (*Les griffes de la nuit* en version française - 1984) de Wes Craven. De manière classique, le climax du film s'opère la nuit, lorsque la jeune Nancy se bat contre Freddy, un homme monstrueux qui tue ses victimes dans leur rêve. Après l'avoir déjoué, elle lui tourne une dernière fois le dos pour ne plus lui donner de substance réelle. Le croquemitaine disparaît. Nancy ouvre la porte de sa chambre et s'ensuit immédiatement une scène typique de jour dont le spectateur ne peut être complètement dupe. La journée est extrêmement lumineuse et une diffusion optique accentue son côté doux et chatoyant. L'exagération du sentiment d'un jour calme, radieux et protecteur crée une artificialité, un malaise avant-coureur. De la fumée présente à l'arrière-plan dénonce discrètement le caractère fantastique de la scène. Nancy dit au revoir à sa mère, pourtant tuée par Freddy quelques minutes auparavant, et rejoint ses amis en voiture. La voiture se ferme d'elle-même et les embarque vers un nouveau cauchemar, sous le regard approbateur maternel. La main de Freddy surgit derrière et agrippe la femme pour la ramener, avec une violence inouïe, dans la maison.

Cette scène finale est ici représentative d'une problématique plus large sur la nature de la journée dans l'ensemble de l'œuvre. Puisque Freddy attaque dans les rêves, le jour dans lequel évoluent les personnages est potentiellement faux. Il devient alors un périmètre de sécurité bien fragile, capable de se dissoudre pour laisser place à la cruauté du Mal tapie dans les recoins d'un passé que les adultes tentent vainement d'enfourir.

La remise en doute de la figure parentale est l'enjeu horrifique central du film. Si Freddy revient hanter les rêves de Nancy et ses amis, c'est parce qu'il fût brûlé par leurs parents en représailles des crimes qu'il avait commis de son vivant. Alcoolique comme la mère de Nancy, frivole comme celle de Tina - qui part à Las Vegas avec son amant pendant que sa fille se fait trucider-, les adultes du film, de par les responsabilités dont ils se sentent les représentants, nient la réalité et se permettent de mentir à leurs enfants, les plaçant

dans un cocon d'ignorance qui les conduira à leur perte. A ce titre, la référence à Hamlet<sup>68</sup> lors du cours de littérature n'est pas fortuite, de même que la comptine que fredonne Susan n'est pas une simple chanson innocente, mais bien une prière apprise par ses parents pour conjurer la venue du tueur.

Le traitement particulier du jour rend compte de ce sentiment de surprotection angoissant en "sur-éclairant". La mère de Nancy est le personnage le plus ambigu du film - comme souvent les parents le sont dans les films de Wes Craven, pourrait-on remarquer- car elle est la personne qui garde le secret de Freddy le plus proche d'elle - elle cache le gant griffu du tueur dans le sous-sol de sa maison. Les scènes où elle apparaît sont pourtant remarquables par leur forte luminosité. L'actrice, en elle-même, par sa chevelure dorée, souvent relevée par un éclairage à contre, est lumineuse.



*A nightmare on Elm Street, Wes Craven*

Finalement, la nature du jour, poussée à son paroxysme, traduit une perversion aveugle, une duperie derrière le beau vernis de l'"American way of life". C'est déjà ce qu'illustre de manière programmatique le titre du film, "Elm street" étant un nom de rue générale, comme peut l'être "The Simpson's" pour un patronyme par exemple. La journée est alors l'incarnation d'une figure parentale mensongère.

---

<sup>68</sup> Le professeur donne un cours sur Shakespeare : "Selon, Shakespeare, il y avait quelque chose dans la nature, qui agissait...peut-être dans la nature humaine même, qui était pourrie. Un chancre, ainsi qu'il le formulait. Bien sûr, la réponse d'Hamlet à cela, et au mensonge de sa mère, était de continuellement sonder et creuser." / "According to Shakespeare, there was something operating in nature...perhaps inside human nature itself, that was rotten. A canker, as he put it. Now, of course, Hamlet's response to this, and to his mother's lies, was to continually probe and dig." dans la version originale.

Les derniers instants de *Trauma* (1993) de Dario Argento, se démarquent par une totale prise au premier degré de la figure stylistique du jour rassurant, ce qui, pour un cinéaste réputé pour ses fins "à tiroirs" comme Dario Argento, qui "y excelle, même si parfois il en abuse"<sup>69</sup>, dénote d'une démarche artistique forte et volontaire. Dans *Trauma*, le réalisateur semble s'assagir en jouant des conventions de la fin horrifique et de la représentation du jour de manière plus générale.

Après l'expérience traumatisante qu'elle a vécue - sa mère, en fait une dangereuse psychopathe hantée par une vision du passé, se fait décapitée devant elle - Aura Petrescu, secourue par la police, s'effondre dans les bras de David, un jeune homme qui avait croisé son chemin fortuitement et qui lui a sauvé la vie. Ils se déclarent leur amour. La caméra vogue alors ensuite dans la rue pavillonnaire, grâce à un élégant mouvement de grue, dont la liberté évoque *Vampyr* de Dreyer, mais sans, cette fois, la prégnance de la mort. Une musique reggae se fait entendre, à mille lieues d'une ambiance cauchemardesque. La caméra se redresse et se dirige vers un pavillon, où le groupe de musique est en train de jouer. Une jeune femme danse en rythme. Un zoom avant la cadre en plan rapproché, tandis qu'un vent surnaturel se met à souffler dans ses cheveux et que la lumière latérale du soleil s'intensifie - encore une fois, notons le dynamisme de la lumière pour exprimer de manière fantastique le jour. Le reggae fait progressivement place à une musique plus douce et mélancolique, à mesure que le générique de fin défile.



<sup>69</sup> OSTRIA Vincent, *Op. cite*



### *Trauma*, Dario Argento

Au contraire de la conclusion de *A nightmare on Elm street*, cette fin traite au premier degré l'aspect salvateur du jour. Le contrepied avec les séquences horribifiques précédentes est même si fort que cet instant de suspension paraît paradoxalement encore plus fantastique et merveilleux que ce qui s'est joué auparavant. Malgré la mélancolie qui se dégage de la jeune femme et de la musique qui suit le reggae, ce jour apparaît porteur d'espoir et véritablement synonyme d'un élan vital vers l'avenir.

On peut comprendre cette fin, en décalage, d'une manière extra filmique. Argento fait jouer pour la première fois sa fille, Asia. Elle interprète une adolescente anorexique. La jeune femme qui danse est elle-même très mince, et l'histoire d'Aura Petrescu pourrait être la sienne. Cette toute fin serait le point de vue paternel du cinéaste, exprimé avec pudeur et bienveillance, qui, dans ces derniers instants, offre la vision d'un monde réel à saisir, encore rempli de mystères.

En somme, la présence du jour comme point final du film est un topos, dont le traitement peut parfois être révélateur de la place plus globale du jour au centre de l'œuvre. Cette virgule de fin, astuce narrative qui conduit souvent les films à succès à devenir des franchises commerciales, permet parfois de jouer avec la nature du jour. Voyons maintenant comment l'alternance jour/nuit peut se travailler dans l'échelle plus globale du métrage.

## **Le contraste entre le jour et la nuit : Le travail de Laurent Barès sur FRONTIÈRE(S) de Xavier Gens**

Dans *Frontière(s)* (2007) de Xavier Gens, la seule scène de jour typiquement ensoleillée -hormis l'introduction du film en journée, qui dure six minutes et quarante-cinq secondes- arrive après une heure et sept minutes de film. Elle dure approximativement six minutes. L'héroïne du film se réveille dans une chambre, enchaînée au lit. Eva, une jeune femme séquestrée depuis de longues années, vient lui couper les cheveux afin de la préparer pour un mariage symbolique, qui la destine à engendrer une descendance à l'horrible famille néo-nazie du film. Laurent Barès commente cette scène.

*"C'est une séquence totalement à part. C'est un moment de confession assez unique dans le film, il n'y en a pas d'autres. Les autres sont plus dans la confrontation, dans la bagarre. Il y a un moment de sincérité, avec des personnages féminins, et avec une vraie victime, jouée par Maud [Forget]. On a tourné dans une ancienne ferme en région parisienne. Quand on a trouvé cette chambre, je l'aimais beaucoup, mais les murs étaient gris, je crois. J'ai dit à Xavier qu'on fasse tout en blanc. Que d'un seul coup, on soit ailleurs. Après on retombe dans la bagarre : elle s'enfuit, elle coupe Samuel Le Bihan en deux sur la scie-circulaire...C'est un moment assez étonnant et en plus c'est une des rares séquences qui soit longue, dialoguée etc. Au scénario, elle devait faire deux pages et demie, trois pages, ce qui est assez rare. Les dialogues sont assez lapidaires dans *Frontière(s)*. Là, il y avait du temps, de la respiration. C'est, je pense, la plus longue séquence du film. On va prendre le temps de faire une ouverture, avec la lumière qui vient, qui balaye l'intérieur, on va baigner tout ça de lumière. C'était important aussi, car ça permet au spectateur de respirer. On laisse aussi en suspens l'idée que peut-être le personnage de Karina [Testa] accepte son sort et se livre à cette famille. Il y a une petite éclaircie pouvant peut-être permettre de croire ça."*

Ici, Barès semble avoir respecté la logique des mouvements paradoxaux dont il faisait mention. La séquence de jour devient un courant contraire, unique respiration d'un film qui est, d'une manière générale, bien plus caverneux.

Cette séquence de jour est également parcourue par l'idée d'une temporalité altérée - comme d'autres exemples que nous avons vus précédemment. Tout d'abord, un effet de ralenti et des fondus enchaînés s'accomplissent à mesure que le personnage se réveille dans la pièce, en harmonie avec un travelling avant qui, lui, ne discontinue pas - effet probablement obtenu en post-production dans ce cas. Lorsqu'Eva coupe les cheveux de Yasmina, l'image est à l'inverse parcourue de subtiles accélérations.



*Frontière(s), Xavier Gens.*

La radicalité des basculements fait la particularité de l'alternance jour/nuit dans *Frontière(s)*.

Dans sa première heure, le film combine majoritairement des scènes en intérieur/soir avec des extérieurs en nuit américaine. Les intérieurs, dans la ferme où la famille tue leurs victimes à la manière de bétail, jouent principalement du contraste coloré entre lumière artificielle jaunâtre et entrée d'un clair de lune bleu assez fort et directif. Des teintes rouges, ocre et vertes complètent la palette des couleurs principales. Le chef opérateur résume ses intentions principales :

*"C'est un film très utérin. Tout est dans les tripes, dans l'intérieur. Il y a du sang, c'est poisseux... et donc je voulais créer une lumière, pas du tout réaliste, mais avec une chape de plomb comme ça, où la lumière vient souvent d'en haut. Les orbites sont assez sombres, tu vois dans les yeux.*



*C'est des choses sur lesquelles on a travaillé systématiquement sur toutes les séquences. Avec les silhouettes aussi. J'avais envie de plans larges où les personnages sont dans l'obscurité et le décor est éclairé, ce qui n'existe pas dans la réalité. On a créé ces ambiances et ces profondeurs...c'est artificiel, mais c'est à la fois juste. T'as les personnages en silhouette avec juste une lumière qui dessine la silhouette et l'arrière-plan. On est attiré par ce qu'il va se passer là-bas. Donc les personnages vont vers là-bas, toujours."*

Ensuite, vient la scène de jour où Yasmine, l'héroïne du film et seule survivante du groupe de protagonistes, se fait couper les cheveux par Eva. Comparé aux ambiances précédentes, le jour se démarque par sa clarté. Pourtant, cette scène terminée, le film revient directement dans une ambiance soir confinée, sans entrée de jour, pour la scène du banquet. L'obscurité est prégnante, l'atmosphère, chargée de fumée et la lumière jaunâtre, instable, grésille nerveusement.

Peut-être que ce saut entre les deux ambiances se justifie par une simple ellipse de l'attente du soir pour prendre le repas. Mais la continuité d'action entre les deux séquences est telle que nous allons plutôt avoir l'impression d'une temporalité continue, de manière quasi-irrationnelle. L'ambiance soir reprend ainsi jusqu'à la fin du film, pendant environ vingt minutes. Les neuf dernières minutes sont, quant à elles, dans une ambiance de petit matin, où le bleu de la nuit américaine laisse progressivement place à la chaleur du jour, qui se lève sur un avenir incertain.

Cette omniprésence de l'obscurité, renvoie, selon Barès, à une démarche inconsciente du réalisateur, une dimension claustrophobe, "utérine", que le chef opérateur a essayé de pousser plus loin.

*"Il y a une grande ambiguïté sur toutes les séquences à partir du moment, on va dire, où ils s'échappent de Paris. La voiture tombe dans des souterrains, ils rampent dans des boyaux, il y a ces anciennes champignonnières, tout se mélange. On ne sait plus si c'est le jour ou la nuit, si c'est à l'intérieur, si c'est mental, si c'est la réalité...."*

La scène de fin au petit matin se conclut au petit matin, sous une pluie torrentielle, qui tourne presque à l'orage. On peut y voir la symbolique de la pluie rédemptrice qui vient laver le personnage de ces affres. C'est aussi une manière de garder une empreinte forte sur l'image.

*" J'avais vraiment la volonté de tenir le film sous une chape et de n'y échapper que quand j'en avais envie. Il y a la scène de la coupe de cheveux et aussi la fin quand elle est arrêtée par les gendarmes. Il y avait la volonté de ne pas laisser s'échapper les personnages, de ne pas leur donner la possibilité de respirer. C'est un film très pénible Frontière(s). C'est rude, tout est sale, ils se vomissent dessus, il y a du sang, ils se coupent les membres... il n'y a pas beaucoup d'échappatoires."*

Le jour occupe donc une place réduite dans *Frontière(s)*, mais signifiante. Par effet de contraste, l'unique scène purement lumineuse de jour augmente le caractère nocturne et claustrophobe de l'ensemble. Aussi, l'idée de jour est subtilement présente dans la nuit même, par une sorte d'homogénéité, qui emmène le film vers un terrain concentré sur l'horreur. La nuit américaine en extérieur prodigue une ambiance surnaturelle, tandis que les intérieurs de la ferme, au clair de lune vif, pourraient s'interpréter comme des jours. L'unique scène d'horreur est alors une respiration, mais pleine d'un air vicié. Nous remontons à la surface pour plonger encore plus profond par la suite.

Un autre cinéaste a réussi à retourner les problématiques du jour au bon escient d'une mise en scène qui, à la fois, fait peur de jour et amorce le basculement dans la nuit.

### ***HALLOWEEN de John Carpenter : le jour comme préliminaire à la nuit***

À l'époque de la sortie du film, en mars 1979, "la fête d'Halloween (...) ne représente rien de particulier [en France]."<sup>70</sup> Le titre français de la première sortie en salle est *La Nuit*

---

<sup>70</sup> AKNIN Laurent, "Avant-propos", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.1

*des masques*. "Depuis longtemps tombé en désuétude"<sup>71</sup>, celui-ci met néanmoins en évidence la place centrale de la nuit. Quel rôle tient alors le jour?

La nuit représente près de soixante sept minutes sur un film qui en compte quatre-vingt neuf, ce qui fait trois quarts de la durée totale du film. Carpenter respecte l'approche classique de la nuit effrayante : "La raison pour laquelle j'ai décidé de filmer Halloween en grande partie de nuit, c'est parce que cela me permettait de susciter tout au long du film un climat d'anxiété, et de maintenir le spectateur dans un état de peur et de tension permanente. Vous savez, la nuit, la pluie ou le vent sont des éléments atmosphériques qui accompagnent toujours les histoires ou les contes que l'on vous raconte au cours d'une nuit agitée. J'aime bien ce genre d'ambiance."<sup>72</sup>

L'alternance jour/nuit est ici remarquable par l'unité de temps qu'elle instaure. Hormis le prologue, qui se passe en 1963, l'action suit une logique de temps et d'action resserrée d'environ vingt-quatre heures. John Carpenter explique qu'il "[a] toujours essayé d'utiliser les unités de temps, de lieu et d'action. Cette approche aristotélicienne [le] séduit par sa simplicité classique."<sup>73</sup> L'avantage de cette structure, dans le cadre de cette histoire, est de nous mettre dans le point de vue des personnages, absorbés par les préparatifs de la nuit qui vient.

De la même façon que les personnages se préparent pour la nuit à venir, la mise en scène prépare le spectateur et conditionne son point de vue. Le jour est alors un préliminaire saisissant de la nuit à venir.

C'est durant l'ambiance jour que se met en place le dispositif de mise en scène, déjà entamé par le plan subjectif de prologue en nuit.

Le jour a tout d'abord comme particularité de permettre l'appréhension de l'espace, par l'usage régulier de plans d'ensemble. Cela permet de définir le lieu d'Haddonfield, comme une calme banlieue pavillonnaire américaine. La largeur des plans crée aussi une forme de respiration. Mais cette appréhension de l'espace se fait à travers un point de vue ambigu.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> LAGIER Luc, THORET Jean-Baptiste, extrait de "*Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Éditions Dreamland, 1998", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.3-6

<sup>73</sup> LAGIER Luc, THORET Jean-Baptiste, extrait de "*Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Éditions Dreamland, 1998", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.3-6

Les plans larges et les plans de dos des personnages, rappellent, de manière presque latente, le point de vue de Myers. L'ouverture du film, en nous montrant le meurtre de Judith 15 ans plus tôt à travers les yeux de son frère meurtrier, Michael Myers, opère un plan séquence à la Panaglide, la réponse de Panavision au steadicam breveté par Garrett Brown. Dès lors, durant les scènes qui suivent, en journée, le sentiment du point de vue flottant de la Panaglide est associé au regard du tueur. "Liés, mais ne répliquant pas précisément le regard de Michael, les plans à la Panaglide deviennent un index de la présence de Michael même dans les séquences où il n'est pas physiquement présent. Ils créent le sous-entendu que son point de vue est détaché de son corps, comme s'il était mobile et invisible, telle la caméra en elle-même, avec laquelle il est si souvent proche."<sup>74</sup>

Le réalisateur usera également des plans à la Panaglide durant les séquences de nuit, néanmoins, c'est à la lumière du jour, lorsque toutes les capacités de notre vision sont activées, que nous nous accoutumons à ce point de vue. Plus récemment, *It follows* (2014) de David Robert Mitchell, reprend cette idée du jour comme moyen d'appréhender l'espace pour effectuer des mouvements de panoramique à plus de 1080°, cette fois non pas pour se mettre à la place du "tueur", mais pour se placer dans le regard des victimes qui tentent de le trouver. Le jour mobilise alors toute la vision du spectateur, ce qui permet de jouer sur des effets de profondeur appuyés. Myers, en voiture, passe dans le dos du docteur Loomis, à l'avant-plan. "L'horreur se terre, en partie, dans les limites exposées de notre perception, incluant littéralement les limites de notre vision périphérique, et, à l'inverse, dans le fait de voir le danger, mais d'être incapable d'agir."<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> **LEEDER Muray**, *Halloween*, collection Devil's advocate Auteur, 2014, p.48 "Allied with yet not precisely replicating Michael's gaze, the Panaglide shots ultimately become an index of Michael's presence even in sequences where he is not physically present at all. They create the implication that his perspective is unpinned from his body and is as mobile and invisible as the camera's gaze itself, with which it so frequently allied."

<sup>75</sup> **BAIRD Robert Thomas**, *op. cit.* p. 195 "horror abides, in part, in the exposure of the limits of perception, including the literal limits of peripheral vision, and, the obverse, on seeing danger but being unable to act."



*Halloween*, John Carpenter. Myers, en voiture, passe dans le dos du docteur Loomis.

Le point de vue ambigu a aussi la faculté de donner une présence fantomatique à Myers. "Dans son essai sur les films de maison hantée, Barry Brummett faisait remarquer que l'affirmation de Jean-Louis Baudry selon laquelle « si l'œil qui bouge n'est plus assujéti à un corps, aux lois du temps et de la matière, s'il n'y a plus de limites assignables à ses déplacements » se rapportant à la description d'un fantôme pouvait aussi décrire le spectateur d'un film et, en Michael, nous trouvons une sombre incarnation de cette alliance classique entre la vision de la caméra, la vision du public et la vision d'un fantôme."<sup>76</sup>

En plus de se servir du jour comme une annonce stylistique de la nuit, Carpenter arrive à délivrer des scènes où le tueur est menaçant, sans toutefois trop en montrer.

Le cinéaste joue du caractère fantomatique du tueur à travers des apparitions et disparitions subites du personnage entre deux plans, d'autant plus inexplicables que son étrange célérité n'est jamais justifiée une seule fois par un plan où il se montrerait rapide. "Une des séquences les plus ambiguës (...) est lorsque Laurie regarde par la fenêtre de sa chambre pour voir Michael debout dans le jardin, dissimulé par des draps blancs enveloppants. Carpenter revient sur le visage de Laurie puis retourne sur le jardin, maintenant vide. Il ne semble ne pas y avoir assez de temps à Michael pour partir, et même si cela avait été le cas, Laurie n'a jamais détourné le regard. (...) Est-ce que Michael était là?"

---

<sup>76</sup> LEEDER Muray, *Halloween*, *op. cit.* "In his essay on haunted house movies, Barry Brummett noted that Jean-Louis Baudry's statement that "if the eye which moves is no longer fettered by a body, by the laws of matter and time, if there be no assignable limites to its displacement" appears to describe a ghost but in fact describes the viewer of a film and in Michael we find a dark embodiment of this traditionnal alliance between the camera's gaze, the audience's gaze and ghost-vision."

Son apparition était-elle une brève invention venue de l'imagination de Laurie ? Est-il là, puis plus là, se matérialisant et se dématérialisant comme un fantôme ? Ou une complexe combinaison des trois ?<sup>77</sup> Cette dimension fantomatique permet à Carpenter de jouer avec la frontalité des apparitions de Myers, qui se font en plein jour, comme dans *Les Innocents*, dont il avoue l'influence. "Il y a un film nommé *The Innocents*, fait dans les années 60 où les fantômes se tenaient au-dessous d'un étang, juste, ne faisant rien d'autre que regarder. Il y a quelque chose de saisissant là dedans. Cela m'est resté en tête pendant la confection d'*Halloween*." Frontalité de la menace et lourd poids du regard sont présents dans les deux œuvres.



*Halloween*, John Carpenter. En journée, Michael Myers apparaît immobile dans des plans larges qui ne permettent pas d'être sûr qu'il porte bien un masque.

<sup>77</sup> *Ibid.* "One of the most ambiguous scenes (...) is when Laurie looks out of her bedroom window to see Michael standing in the garden, flanked by shroudlike white sheets. Carpenter cuts back from Laurie's face and then back to the garden, now empty. There does not seem to be enough time for Michael to run away, and even if there had been, Laurie never breaks her gaze. (...) Was Michael there? Was his appearance merely a figment of Laurie's imagination? Is he there and then not: materializing and dematerializing like a ghost? Or some complex combination of all three?"

Ainsi, le réalisateur arrive à provoquer la peur en plein jour grâce à la frontalité, à l'immobilité fantomatique et la brièveté des apparitions du *boogeyman*. De ce fait, bien que le spectateur soit censé pouvoir voir, l'apparence du tueur reste indéterminée, à tel point que le spectateur ne peut pas être tout à fait sûr qu'il porte un masque. "Cela n'est pas acquis que les premiers spectateurs furent sûrs que le Myers adulte porte un masque jusqu'à à peu près la moitié ou la fin du film. L'effet de cette indécision cognitive sur le public, de voir à moitié un visage qui oscille entre normalité et étrangeté, encourage très probablement un sentiment d'aliénation à propos de la menace."<sup>78</sup>

Une autre méthode efficace, préliminaire à sa pleine apparition nocturne, est la figure de style métonymique, qui retarde au maximum l'appréciation complète de la menace -technique que l'on retrouve aussi dans *Jaws* (Les Dents de la mer, 1975) de Steven Spielberg et constitue une figure classique de la mise en scène horrifique. Comme le rappelle Robert Thomas Baird, la métonymie est la mention "d'une partie induisant un tout, ou d'un objet en impliquant un autre"<sup>79</sup>. Durant la partie diurne du film, Myers est donc principalement actif par des représentations détournées, telle que la voiture de police qu'il conduit et dans laquelle il se cache pour observer Laurie. La figure métonymique permet de régler la problématique du jour : "La voiture de police est une solution habile à un problème difficile : comment montrer le tueur en fuite au milieu de la petite ville d'Haddonfield en plein jour sans vraiment le montrer."<sup>80</sup> Ici encore, la métonymie permet d'asseoir l'omniprésence d'un personnage à la lisière du surnaturel. "Carpenter et Debra Hill, scénariste, s'assurent que leur public adolescent se rende compte à sa juste valeur de la menace que représente Myers pour les jeunes de Haddonfield en le projetant métonymiquement à travers deux des aspects dominants de la culture adolescente : le téléphone et l'automobile."<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> **BAIRD Robert Thomas**, *A cognitive poetics of the threat scene: how movies scare us*, op. cit. p.197 "It is not all apparent that first-time viewers would have been certain that the adult Myers is wearing a mask until near the middle or end of the film. The effect of this cognitive indecision on first-time viewers, of half seeing a face that oscillated between normalcy and strangeness, very likely encouraged a sense of alienation toward the film's threat."

<sup>79</sup> **BAIRD Robert Thomas**, *A cognitive poetics of the threat scene : how movies scare us*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995 p.194

<sup>80</sup> *Ibid.* p.194 "The station wagon metonym is a neat solution to a difficult problem : how to show escaped killer Michael Myers in the middle of small town Haddonfield in broad daylight without really showing him."

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 194 "Carpenter and screenwriter Debra Hill make sure their teenage viewers appreciate just what a threat Myers represents to the teens of Haddonfield by metonymically projecting Myers into two dominant aspects of teen culture : the telephone and the automobile."

En conclusion, on peut voir que, à travers la suggestion constante de la présence du tueur, Carpenter prend acte, dans sa mise en scène, du jour et des problématiques de représentation qui y sont induites. Il a su retourner les difficultés à son avantage pour conditionner le regard du spectateur. Comme le remarque Aknin, "les longs travellings dans les rues de la petite ville se réduisent progressivement, enfermant les protagonistes dans les maisons, puis dans de simples pièces, avant de finir dans un placard."<sup>82</sup>

Notre étude de la relation dialectique entre nuit et jour prend fin. Dans les films nocturnes, la présence du jour est, certes, minoritaire, mais loin d'être anecdotique. L'équilibre qu'il crée avec les scènes ostensiblement terrifiantes influence de manière générale le sentiment d'horreur. On pourrait dire que le jour est le contenu latent de l'horreur, tandis que la nuit serait son contenu manifeste. La peur qu'il produit tient plus du phénomène d'angoisse, d'une indécision, entre la frontalité des apparitions qui peuvent s'y produire et l'environnement rationnel dans lequel, pourtant, elles évoluent. À travers les exemples que nous avons vus, nous pouvons logiquement avancer l'idée que le jour se construit en fonction de la nuit. Respiration entre deux scènes oppressantes ou anticipation de la menace à venir, le jour est un mouvement paradoxal qui prépare l'arrivée ou le retour à la nuit. Lorsqu'il conclut un film, c'est généralement en laissant l'idée que le Mal ne peut pas être tout à fait anéanti. Autre qu'un point final rassurant, le jour recouvre, tel un palimpseste, une part ténébreuse pourtant susceptible de ressurgir.

Nous allons maintenant nous pencher sur les films que se vouent principalement à la lumière du jour. Dans quelle mesure cette autre approche pourrait changer le sentiment d'horreur ?

---

<sup>82</sup> AKNIN Laurent, "Avant-propos", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.1



## **PARTIE 3 : L'HORREUR DIURNE**

## CHAPITRE 1 : L'IRRÉALITÉ LUMINEUSE, EXEMPLE A TRAVERS LE FILM DE FANTÔME JAPONAIS

### *Le fantôme et la lumière du jour, deux ponts entre les temporalités*

En souhaitant parler d'"irréalité lumineuse", je reprends l'idée, précédemment citée, de Jean-Louis Leutrat dans *Vie de fantômes : le fantastique au cinéma*. Il évoque cette piste dans l'introduction de son ouvrage, sans revenir plus en profondeur sur la nature de cette lumière. Nous allons voir ce qui pourrait-être une réponse possible, à travers l'usage de la lumière du jour dans certains films du cinéma d'horreur japonais.

D'une manière générale, l'idée du temps est centrale dans les films de fantômes. Logiquement, les revenants sont intimement liés au passé. Les esprits des défunts résistent au passage dans l'au-delà, souvent à cause d'une peine insurmontable ou d'une perversité irréductible, et refont surface dans le présent des protagonistes. Dans cette mesure, le déploiement du jour, puisqu'il est un indicateur visuel de la progression du temps, paraît indiqué pour faire sentir le basculement dans une temporalité hantée par eux. L'heure de midi est d'ailleurs, en littérature, une figure privilégiée de leurs apparitions, comme le souligne Roger Caillois :

*"Présence du soleil au zénith, heure de passage, absence d'ombre, heure des morts, telles sont les principales composantes mythologiques qui consacrent les prestiges de midi."*<sup>83</sup>

On peut, par exemple, penser au fantôme de Gradiva, une habitante de l'ancienne Pompéi, qui apparaît durant "l'heure des esprits", à midi, au jeune archéologue Norbert Hanold, dans la nouvelle éponyme de Wilhelm Jensen (1837 - 1911), dont Freud a donné sa première interprétation littéraire psychanalytique. Nous avons aussi fait remarquer, dans un chapitre précédent, en quoi une grande partie des apparitions des fantômes dans *The Innocents* de Jack Clayton se passe de jour.

---

<sup>83</sup>CAILLOIS Roger, *Les Démons de midi, Fata Morgana*, 1991, p. 41

Un exemple de représentation surnaturelle de la temporalité par le dynamisme de la lumière diurne se situe dans *Ju-On : The Grudge*(2002), de Takashi Shimizu. Un homme tue sa femme et son fils et se suicide. Leur ancienne maison, lieu du crime, est depuis ré-habitée, mais quiconque y pénètre se verra hanté. Le film se démarque par sa structure non-linéaire. À un moment donné, nous suivons Toyoma Yuji, un policier qui fut chargé de l'enquête sur le double meurtre commis à l'époque. Mis au courant des nouvelles morts liées à la maison maudite, Toyoma décide de revenir, la nuit, mettre le feu à l'endroit. Mais, à l'intérieur, il entend des jeunes filles discuter, puis tombe nez à nez avec une d'entre elles. Alors qu'il est dans une ambiance nocturne, la fille, qui se tient devant lui, évolue en plein jour. Les deux ambiances cohabitent d'abord en champ/contre champ puis dans un même cadre. En fait, la jeune femme que voit Toyoma est sa fille, qui pénétrera, dans le futur, dans la maison. Le prochain segment du film lui sera consacré. Cette séquence est alors un passage entre deux temporalités distinctes.

La lumière du jour cohabite ici avec l'ambiance nuit, ce qui est un traitement très original. De même, cette lumière sous-entend que nous sommes dans un complexe temporel, à la fois *flash forward* du point de vue du père, qui regarde de la nuit vers le jour, et *flash-back*, du point de vue d'Izumi, sa fille, qui regarde du jour vers la nuit.



Cohabitation de deux ambiances opposées dans *Ju-On: The Grudge* de Takashi Shimizu. La toile de Magritte, *L'Empire des lumières*, trouve ici une reprise quasi-identique de son procédé, mais cette fois en intérieur.

L'écoulement du temps est aussi un élément dramatique dans *Ring* (1998), de Hideo Nakata. Cela amène le film à mettre en scène son moment le plus terrifiant en journée.

Une cassette VHS aux images sibyllines maudit quiconque la regarde. Exactement sept jours plus tard, à la même heure, la mort frappera le visionneur. Le film est assez classique dans sa distinction jour/nuit, réservant les scènes les plus tendues pour la nuit, tandis que les journées sont principalement en intérieur et sont généralement lugubres, reflétant le caractère anxiogène de l'histoire.

Ceci étant, l'apparition la plus explicite du fantôme se fait de jour, puisque le professeur Ryuji Takayama, qui a aidé la journaliste Reiko Asakawa à démêler cette affaire surnaturelle, avait regardé la cassette sept jours plus tôt dans l'après-midi.

Nous sommes dans un cas de figure, assez proche de ce que nous avons vu avec la fin à double détente. Reiko et Ryuji ont précédemment réussi à conjurer la malédiction. La journaliste a réussi à échapper à la malédiction. La journée se donne alors comme un épilogue qui ne peut, évidemment, pas laisser le spectateur à si bon compte.

Dans la scène, la lumière est contrastée et directive, avec des ombres plutôt dures. Ce traitement rappelle ce qui est généralement conçu pour une nuit (contraste, directivité). D'ailleurs, Ryuji est à son bureau, sous la lumière de sa lampe de chevet, ce qui laisse tout d'abord croire que nous sommes en soirée. Il s'arrête de travailler et constate que sa télé est allumée et passe les images de la vidéo maudite. Il s'approche du tube cathodique pour mieux voir et rentre alors dans la lumière du jour qui arrive par la fenêtre. Pour voir le fantôme, Ryuji rentre donc dans la lumière.

Le jour abolit ici l'effet de surprise de l'apparition et joue au contraire sur son caractère inévitable, encore une fois frontale. Les déplacements du spectre sont particulièrement lents. L'homme pourrait le prendre de vitesse, courir, s'enfuir. Mais la vision du fantôme est trop terrifiante et accomplie. Le jour donne ici sa matérialité définitive au fantôme. Puisque Ryuji le voit, sa mort est inéluctable.



Frontalité de l'apparition fantomatique dans *Ring* de Hideo Nakata. Remarquons qu'une nouvelle fois le temps est altéré par un effet de marche arrière qui rend surnaturelle la démarche de l'esprit.

Le jour peut donner une réalité aux fantômes. Il manifeste aussi, dans *Shokuzai*, de Kiyoshi Kurosawa, une identité propre à plusieurs périodes distinctes. Les couleurs associées au présent sont mornes, dé-saturées et verdâtres. Au contraire, le passé est nimbé de teintes chaudes et vives. Dans la scène du discours de Maki, que nous avons détaillé dans notre chapitre 1, comme équivalent cinématographique au dynamisme de la lumière en peinture, la modification progressive de la lumière nous fait sentir la réactivation du passé, chargé du drame de la mort d'Emili.



*Shokuzai*, Kiyoshi Kurosawa. Un passé heureux, aux couleurs vives contre un présent à la lumière blafarde. À l'évocation du drame passé, la lumière descend progressivement et l'image retrouve une étrange chaleur.

Penchons-nous maintenant plus en détail sur la lumière de ce film, qui, au-delà de la relation qui unit lumière du jour et fantôme, propose un traitement encore plus spécifique de la clarté.

## CHAPITRE 2 : HISTOIRES SOMBRES POUR LUMIÈRE CLAIRE

### *SHOKUZAI de Kiyoshi Kurosawa : une lumière fantastique pour un sujet réaliste*

*Shokuzai*, sorti dans les salles françaises sous la forme de deux volets, est en fait une série japonaise, découpée en cinq épisodes. Bien que la série soit suffisamment cohérente pour représenter un long-métrage, à mesure que le mystère de la disparition d'Emili se dévoile, un drame policier se met en place. Pourtant, c'est bien par le traitement lumineux que la piste du fantastique reste sensible, jusqu'aux dernières images du film.

Tout d'abord, cela s'illustre par un parti pris fort de luminosité, qui crée une forme de dénaturalisation et de déséquilibre à l'image. Comme dit précédemment, les couleurs du présent sont dé-saturées. Cela est d'autant plus sensible dans le quatrième chapitre, où Yuka Ogakawa, l'héroïne, est fleuriste. Les peaux sont quasiment en noir et blanc, tandis que les couleurs, délavées, tirent vers le fluo. Ainsi, même à la lumière diurne, l'ambiance est terne, dénuée de vie et de consolation.



*Les couleurs du présent sont dé-saturées, à tel point que la peau des personnages est grise.*

Ces couleurs, moribondes, sont complétées par un équilibre de la lumière très particulier, qui n'hésite pas à jouer de la surexposition, créant des aplats blancs qui ont tendance à enfermer les personnages dans les décors.

La surexposition est poussée à son paroxysme durant un moment-clé du dernier chapitre, où Nanjo, le meurtrier d'Emili, découvre dans un *flash-back*, une lettre d'amour

posthume qui précipitera le drame à venir. La lampe dans le dos du personnage saute tandis que Nanjo lit le billet. C'est une sorte de variante visuelle au dramatique coup de tonnerre. L'image, totalement surexposée, exprime le choc que la lecture provoque à Nanjo. Cet instant est fondateur de tous les drames qui se répercutent dans le film. Il est signifiant de voir que Kurosawa associe cet instant à une lumière vive et surexposée. De la même manière que la nouvelle de ce billet contamine l'histoire, la lumière vive et crue s'abat sur le film.

Aussi, la couleur du deuil est, dans la culture japonaise, le blanc, contrairement au noir occidental. En surexposant l'image, notamment les entrées de jour qui passent par les fenêtres, l'image est emplie de cette atmosphère mortuaire. C'est d'autant plus sensible dans l'avant-dernière scène du film, où Asako Adachi, la mère, prie à côté de la fenêtre, surexposée, comme pour demander délivrance à l'esprit vengé de sa fille. La lumière du jour est donc, d'une manière constante, profondément associée à l'idée de désolation et de mort.



*La surexposition confine l'espace des personnages.*



*Nanjo lit la lettre posthume au moment où saute la lampe derrière lui, comme un coup de tonnerre. Un moment qui explique rétroactivement tous les drames qui se sont joués.*



*Le blanc, couleur mortuaire, fait symboliquement rentrer en communication Asako avec sa fille défunte.*

L'autre aspect marquant de la lumière du jour, dans *Shokuzai*, est la manière dont elle apparaît ambiguë dans sa justification, ce qui fait souvent naître la sensation d'une menace latente, qui ne se matérialise pas.

Cela se produit notamment par le jeu de "sculpture" de la lumière sur le décor et les visages. Il arrive souvent qu'une lumière tombe sur le personnage et l'éclaire de manière partielle. Cela vaut aussi pour le décor. La lumière fait alors parcourir un trajet visuel au spectateur, guide son interprétation de l'image, active sa méfiance face à des personnages qui cachent quelque chose. La lumière du jour est alors une sorte d'appui pour déchiffrer l'histoire qui se joue sous les images - présence fantomatique d'Emili ? Folie de chacune des anciennes camarades ? -.



*Exemple de sculpture de la lumière sur un visage et sur un décor. La lumière n'est pas unie, mais travaillée de manière à créer un univers contrasté, expressionniste, à partir du quotidien.*

Cette lumière, complice de notre compréhension, apparaît pourtant étrange, dans la mesure où elle ne se justifie pas systématiquement, ou sinon de manière trop exagérée pour être complètement crédible. Dans une scène en voiture, dans le troisième chapitre, Akiko est accompagnée par son frère Koji, qu'elle suspecte de pédophilie envers sa belle-fille, Wakaba. Le regard du conducteur, qu'Akiko associe à celui d'un prédateur sexuel, est accentué par une lumière frappant une partie de son visage, alors que le reste de l'habitacle est dans une légère pénombre. On pourrait se dire que cette lumière est spéculaire et provient du rétroviseur. Cependant, ce halo ne tremble pas en même temps que la voiture et paraît par-là bien plus spectrale. Un autre exemple, parmi bien d'autres, se situe au chapitre quatre. Yuka Ogakawa est enceinte de son beau-frère. Alors que sa sœur a tenté de se suicider, elle propose à l'homme, honteux de cet adultère, de faire l'amour. Désespéré, il



repousse Yuka contre un mur et lui intime de partir. Ici, le jeu d'ombre porté sur le mur est très appuyé. Leur taille est exagérée et suppose un soleil rasant proche de son coucher, ce que n'indique en aucun cas la colorimétrie de la scène. Il y a une anomalie qui se trouve alors dérangeante en ce qu'elle simule, partiellement, mais pas totalement, la réalité.



*Une lumière qui ne se justifie pas complètement de manière rationnelle et qui traduit un décalage avec la réalité.*

Enfin, le film joue à plusieurs reprises d'ombres portées subtiles sur les personnages et le décor. Dans le chapitre deux, cela se produit lorsque Maki interrompt les brimades de plusieurs élèves contre une enfant, chahutée avec des oreillers à plumes. Lorsque Maki découvre le "crime", une musique angoissante, qui fait penser à celle de Bernard Hermann dans *Psychose*, se met en place. Les coupables prennent la fuite et Maki rejoint la jeune victime. La scène est chargée d'une tension prête à éclater. Alors que les plumes ont fini de tomber, leurs ombres portées sur les murs de la pièce continuent de voler. Le mouvement des ombres est perturbant, car il n'est plus synchronisé à la chute des plumes et il est très "défini". Cet effet a été obtenu en balançant des plumes ou un équivalent devant le projecteur qui éclaire la pièce de l'extérieur, mais, surtout, pour rendre le mouvement de leurs chutes plus perceptible, l'angle d'obturation de la caméra a probablement dû être beaucoup fermé. Cela donne, encore une fois, une impression d'anormalité, qui, couplée à la musique, traduit l'hystérie retenue du personnage de Maki, qui, en voulant connaître le nom des malfaiteurs, fait mal à la jeune fille.

Une occurrence semblable se produit dans le chapitre trois. Akiko joue avec Wasaba dans l'atelier de son frère. Alors qu'elles s'amusaient à se lancer un ballon, Koji, à quelques mètres, déplie des cartons en donnant de violents coups de poing. Dans un plan qui isole les

deux amies, des ombres informes se projettent sur elles, traduisant les mouvements menaçants du chef de famille hors champ. Là encore, l'effet d'ombre traduit une forme d'irréalité, qui confère à Koji une aura monstrueuse<sup>84</sup>.

À travers ces choix lumineux, le film offre une proposition très riche de stylisation du jour. C'est véritablement par la lumière que se révèle la double dimension interprétative du sujet, qui serait, sans cela, une plus commune affaire policière. Sur l'ensemble des cinq épisodes, le fantôme d'Emili n'apparaît qu'à deux moments, de manière très furtive, sans que l'on sache si ce n'est pas simplement une illusion. En fait, on pourrait dire que *Shokuzai* est un drame policier, qui se passe en journée, avec pourtant une lumière de film d'horreur/fantastique.

Par le dynamisme de la lumière et un déséquilibre visuel à même d'exprimer les enjeux symboliques et les affres intérieures des personnages, le cinéaste réussit à créer un univers à la fois naturaliste dans sa manière de dépeindre le quotidien des personnages, qui doivent vivre avec un traumatisme, et à la fois expressionniste, dans la façon d'exprimer un regard hanté par la faute et le regret, propre aux histoires horribles de fantômes.

Bien sûr, la stylisation du jour dans ce film n'a pas valeur de système, ou de mécanisme. À chaque film sa juste lumière, dictée par l'intériorité profonde de l'œuvre. Dans *Shokuzai*, une certaine esthétique de l'horreur, ou plus généralement du fantastique, sert à donner une dimension surnaturelle à un sujet réaliste. Nous allons voir maintenant quels sont les moyens en œuvre pour un film plus ouvertement effrayant.

### **QUIEN PUDEDE MATAR A UN NINO ? de Narciso Ibanez Serrador : Une équivalence possible avec les effets nocturnes ?**

Le film d'horreur nocturne utilise des procédés de mise en scène, dont l'obscurité, pour produire des effets. On peut se demander si des procédés différents, inhérents au recours à la journée, trouvent des effets analogues.

---

<sup>84</sup> Ces effets prenant un sens dans le mouvement des images, des photogrammes ne seraient malheureusement pas représentatifs de l'effet obtenu à l'écran.

*"Je pense, et je le pensais déjà à l'époque, que l'idée de départ du film était de faire une sorte de croisement entre La Nuit des morts-vivants et Les Oiseaux. Je pensais que tout comme pour Les Oiseaux et La Nuit des morts-vivants, la photographie ne devait pas être celle d'un film d'horreur typique, mais plutôt se rapprocher de celle d'un film normal. Le genre de choses qui semble pouvoir avoir lieu n'importe où. Il ne fallait pas chercher à faire quelque chose d'expressionniste. De toute façon, l'idée qui se dégagait du script, de ce qui allait être le film, c'était de parvenir à rendre le film crédible sans toucher aux couleurs. C'était ça le pari : faire quelque chose de très naturel pour donner l'impression que ça pourrait arriver, que c'était possible. Les films d'horreur ont toujours une ambiance lugubre. On ne voit presque rien, on devine les choses. Ici, on va dans la direction opposée. On a l'impression qu'il ne se passe rien et soudain, il se produit quelque chose d'insolite et de bizarre."<sup>85</sup>*

C'est en ces termes que le directeur de la photographie José-Luis Alcaine explique sa démarche pour le film *Quien puede matar a un niño ?* (Les Révoltés de l'an 2000 – 1976) de Narciso Ibanez Serrador. Le film raconte le périple d'un couple de touristes anglais, qui se rend sur la petite île espagnole (fictive) d'Almanzora. À destination, ils trouvent l'endroit quasi-désert mais font la rencontre d'enfants. Ils découvrent plus tard que les chérubins ont tué tous les adultes de l'île et sont, à leur tour, menacés de mort. Le parti pris du film est de ne pas expliquer rationnellement les agissements des enfants, à la manière justement, des *Oiseaux* dans le film d'Hitchcock. En ouvrant le film sur des images documentaires extrêmement dures d'enfants pris dans les conflits qui ont déchiré tout le cours du vingtième siècle, Serrador fait comprendre que nous sommes dans une sorte de conte macabre, une hypothèse quasi-surréaliste, qui laisse aux enfants, les premières et plus innocentes victimes, l'opportunité de rendre au monde adulte la pareille de leur violence.

Le travail de José-Luis Alcaine casse un des codes du genre, qui est, comme nous l'avons vu, la stylisation, héritée de l'expressionnisme. Fabrice du Welz revient sur cette

---

<sup>85</sup>Entretien avec José-Luis Alcaine, Dark Sky Films, 2007, Bonus DVD édité par Wild Side, collection Les maîtres du fantastique

affiliation : "Le film d'horreur vient quelque part de l'expressionnisme allemand. Et l'expressionnisme allemand joue sur les contrastes très forts, de cadre, de lumière, d'ombres portées... en fait on est toujours dans quelque chose de très expressif, expressionniste, où le réalisme n'existe pas. Ça ne veut pas dire que tu n'es pas ému, tu n'es pas touché, tu n'as pas peur... on est dans une espèce de distanciation expressionniste, et l'horreur sert à ça."

En souhaitant s'écarter de cette lignée, Alcaine se situe dans une direction comparable à ce que nous avons vu à travers l'exemple de *Martin*, de Georges Romero. L'argument du film, la sauvagerie inexplicée des enfants, appuyée par un traitement réaliste de l'image, donne par là un point de départ surréaliste au film. C'est dans cette optique que nous allons analyser les effets de peur du cinéaste. Nous allons voir que, jusqu'à un certain point, les ressorts de l'horreur nocturne peuvent trouver des équivalents en lumière du jour.

Le film d'horreur classique use, en général, du principe de retardement de la découverte visuelle de la menace. Nous avons constaté que, dans *Halloween*, Carpenter usait astucieusement de la figure métonymique et des plans larges pour retarder le dévoilement certain du tueur. Dans *Quien puede matar a un niño ?*, Serrador se sert, visuellement et narrativement, de la chaleur du soleil au zénith pour créer ce retardement. Si les rues sont désertes, cela paraît avant tout normal, car on peut supposer au départ que les habitants se tiennent à l'ombre dans les maisons. "Écoute - Quoi ? - Rien. Rien que la mer, les mouettes... - Et le soleil, il fait très chaud.", se réjouit d'abord le couple. Néanmoins, le spectateur sait que des cadavres ont échoué sur la côte. Il saisit l'ironie de la scène, car il pressent que cette accalmie est en fait un silence de mort, comme le suggère la musique inquiétante. La menace se dévoile enfin lorsqu'une jeune fille frappe à mort un vieil homme derrière un mur, en hors-champ. Son entrée en scène, en plan large, est un exemple d'ambiguïté visuelle. Le spectateur devrait voir cette apparition comme un bon signe, pourtant, la profondeur de champ et la grande perspective qui éloignent les touristes en premier plan de la fille à l'arrière-plan, nous font à la fois espérer et redouter sa venue. La musique, une comptine dissonante et légèrement détraquée, concourt également à ce sentiment.



*Quien puede matar a un niño ?*, Narciso Ibanez Sarrador. La grande profondeur, la largeur du plan et le contraste entre la taille des amorces des deux personnages de dos et la petitesse de la fille à l'arrière-plan annoncent un salut incertain.

Le sentiment d'angoisse et de menace, ne pouvant être provoqué par les ténèbres, est d'autant plus produit par les cadrages. Cela se traduit principalement par des amorces qui enferment le personnage, par des points de vue surplombants ou par l'utilisation de courtes focales, qui distordent les perspectives.



*Amorces, point de vue surplombant et courtes focales forment la grammaire angoissante du travail du cadre dans le film.*



Les mouvements de caméra, en se désynchronisant des personnages, peuvent aussi être source d'angoisse. Cela apparaît dans un des moments les plus marquants du film, qui

tire aussi parti de la faible profondeur de champ. Alors que la femme, Evelyn, enceinte, est assise et se rafraîchit pour attendre son mari, Tom, quelqu'un apparaît dans son dos. La caméra s'avance vers elle, sans que ce mouvement soit justifié pour le déplacement du personnage. Une musique angoissante se met en place, participant aussi à l'atmosphère de danger. La personne derrière elle entre, mais, à cause de la faible profondeur de champ, reste inidentifiable. La femme se retourne. La faible profondeur et l'usage du gros plan intensifient son regard angoissé. Elle voit que "l'intruse" est une jeune fille, elle est soulagée.



*La faible profondeur de champ illustre ici le caractère angoissant d'une rencontre imprévue.*

Cela semble être un point important. Si l'obscurité permet de cacher et de dissimuler la menace, parfois au sein même du cadre, on voit que nous avons là un effet similaire produit par la faible profondeur de champ. Ajoutons que ce procédé est plus marquant dans une lumière qui est censée nous permettre de voir. Il y aurait moins d'intérêt à s'en servir si l'image était déjà trop dans la pénombre, car dans ce cas, le flou ne se remarquerait pas. C'est pourquoi la journée peut être un cadre favorable à son utilisation.

Qu'en est-il de la lumière ? Constitue-t-elle un procédé de mise en scène par lequel Serrador peut provoquer la peur ?

Le film entre dans une démarche plus "expressionniste" à l'occasion d'une scène où Tom cherche des signes de vie dans un hôtel. Après n'avoir trouvé que des cadavres, il entend des bruits et inspecte une sorte de grenier. Musique et bruitages angoissants, grande pénombre, effet de silhouette, fort contraste, la grammaire cinématographique classique de l'horreur est citée. Mais, finalement, la personne qu'il rencontrera, au départ agressive, se

révèle en fait un adulte, victime des enfants, futur allié. La lumière s'est servie des codes classiques pour mieux nous tromper.

Un autre moment qui se sert d'une lumière plus contrastée se situe lorsque Tom entre dans une église et assiste à des scènes profanes : des filles qui s'amuse à porter des vêtements d'adulte salis de sang, des garçons qui déshabillent une femme morte. Dans ce cas, le clair-obscur renvoie alors à la piété de l'endroit et à l'irruption du vice qui s'y produit.



*La lumière retourne à la tradition expressionniste pour une scène d'horreur qui est en fait une fausse piste. Le clair-obscur est aussi utilisé de manière symbolique dans un décor d'église.*

Quant aux scènes de nuit, là encore, le film s'écarte majoritairement de la lumière horrifique. Les scènes en extérieur se rapprochent quand même d'une esthétique de la peur en éclairant uniquement les enfants à contre, donnant l'impression d'êtres surnaturels uniformes et sans émotion. Toutefois, les scènes d'intérieur sont éclairées de manière claire et uniforme, avec l'emploi d'un éclairage "en douche" qui accentue les formes des visages de manière non naturelle.

En définitive, on peut dire que la lumière dans *Quien puede matar a un niño ?* ne cherche globalement pas à faire peur. La rudesse du sujet et des images suffit amplement à créer un climat de cauchemar. Si la lumière avait appuyé la dimension horrifique du sujet, le film aurait sans doute pâti de cette "sur-intention" et aurait été moins fort. Le métrage est dérangeant dans son histoire, dans le déroulement de ses images, mais pas spécialement dans sa lumière. Finalement, une lumière du jour spécifiquement angoissante, en tant que telle, ne se révèle pas nécessairement possible. Laurent Barès aurait tendance à considérer qu'une image angoissante en journée se construit indépendamment de la lumière :

*"L'angoisse vient de la démesure que tu peux donner aux décors. Je ne crois pas par exemple que tout tourner en contre-jour ou de tourner en pleine lumière... je ne crois pas parce que, la plupart des gens qui font des photos, ils les font n'importe comment, c'est-à-dire à contre-jour, lumière, tout ça, ils sont habitués à ces effets-là. Je crois que c'est le cadre, le rythme du plan. Ce qui est beaucoup plus difficile que la lumière, car c'est un assemblage de plusieurs choses."*

L'angoisse en journée doit tenir alors dans un complexe qui exclurait la problématique de la lumière horrifique. Ce complexe serait une sorte de substrat, d'essence pure de ce qui forme l'image angoissante. Nous avons vu que *Quien puede matar a un niño ?* s'affranchissait des codes de lumière. Il reste cependant un film profondément horrifique dans son histoire. Le travail d'une autre réalisatrice apparaît comme l'illustration d'un style horrifique qui ne s'exprime pas dans le cadre d'une histoire d'épouvante. Est-ce que la lumière du jour participe à ce style ?

### ***Le cinéma de Lucile Hadzihalilovic : l'angoisse et l'attente***

La particularité de *Innocence* (2004) et d'*Evolution* (2015), est, qu'au travers d'histoires oniriques, métaphores de la sortie de l'enfance, une sensation durable de malaise, d'angoisse et de tension prête à exploser est palpable. Comprendre ce qui engendre ces sentiments nous permettrait sûrement de saisir ce qui produit une forme d'horreur « pure », en ce sens qu'elle est uniquement accomplie par la mise en scène, sans l'intervention d'une histoire effrayante en soi.

*Innocence* raconte la vie de jeunes filles, élèves dans un pensionnat de danse et de biologie. Il est impossible pour aucune élève de sortir tant qu'elles n'ont pas fini leur apprentissage, qui dure sept ans. Un bruit court que celles essayant de fuguer sont condamnées à rester travailler pour toute leur vie au pensionnat. Arrivées à l'école dans des cercueils, elles repartent une fois leur apprentissage terminé en prenant un train, qui les conduit en ville. Ce canevas est teinté de surnaturel et d'inexplicable. À partir de là, nous



allons suivre plusieurs écolières dans leur vie quotidienne, leurs jeux, leurs efforts pour se conformer aux valeurs de l'école ou, au contraire s'évader.

Même si *Evolution*, en racontant l'histoire d'une société féminine insulaire conduisant des opérations de natalité sur de jeunes garçons, est plus ouvertement fantastique, il est difficile de situer de manière précise une scène d'angoisse. L'ensemble est là aussi marqué par un sentiment de suspension permanent, de temps dilaté.

Tout d'abord, dans ces deux films, certains plans fixes peuvent s'allonger dans la durée, comme lors de l'ouverture du cercueil dans *Evolution*. Chaque fille de la maison vient entourer le cercueil. Au bout d'une minute et vingt secondes, le couvercle se lève.

Ce procédé amène une prise de distance avec le naturel et la réalité, pour nous emmener dans une temporalité onirique, dont nous ne maîtrisons pas les codes. Lucile Hadzihalilovic, à l'occasion d'un entretien, commente, au sujet de l'angoisse dans ses films :

*"Pour moi ça a beaucoup à voir avec une forme d'attente, parce qu'effectivement il ne se passe pas grand-chose. Dans les deux films, les protagonistes sont des enfants, et parfois des enfants un peu jeunes, surtout dans Innocence, où il y a une certaine lenteur parce qu'ils ne font pas les choses vite. Ça me plaisait aussi que les plans durent un peu. Et c'est aussi peut-être par le son en fait, que je peux créer ce monde-là, plus que par l'image, cette angoisse. Et justement, parce qu'il n'y a pas beaucoup de dialogue, parce qu'il y a une certaine durée, (...) comme si on regardait un monde au ralenti. (...) c'est comme si tu devais être un peu en alerte, en attente. Il va se passer quelque chose, mais quoi ? Et on attend et on attend...pour moi c'est ça aussi l'angoisse."*

Une autre source d'angoisse dans le film est la sensation de vide, produite tout d'abord par des décadrages qui ne permettent pas de saisir l'expression des personnages. Les plans très larges produisent aussi un effet similaire. Remarquons que le plan très large est une figure plus adaptée aux séquences diurnes que nocturnes. À moins de filmer un sujet très lumineux, comme une grande ville au loin, par exemple, l'image risquerait d'être trop sombre.

*"Dans Évolution, je me disais que finalement, ce n'est pas la nuit qui est angoissante, mais c'est le côté désert de l'endroit, c'est l'espace, ces petits garçons qui courent dans de grands espaces vides, ça peut être de l'excitation, mais ça peut aussi être quelque chose d'angoissant peut-être, enfin personnellement, je projette un peu d'angoisse là-dedans."*



Dans *Innocence*, les décadrages qui ne montrent pas les expressions de personnages relèvent d'un effet de dépersonnalisation.



Exemple de plan très grand ensemble dans *Évolution*. Filmer à la lumière du jour permet généralement de faire des plans plus larges que de nuit. L'effet de dépersonnalisation est aussi présent en perdant le personnage dans l'immensité désertique.

Selon Walter Benjamin, l'immensité des espaces et le vide qui s'y accompagne sont effectivement communicatifs d'un sentiment de malaise.

*"Si toute photographie devient l'image de ce qui a été, d'un défunt, les photographies des lieux vides, disait Walter Benjamin, produisent un*

*malaise, par leur inquiétante étrangeté, comme s'il s'agissaient de scènes frappées d'absence, de lieux où la mort aurait passé.*<sup>86</sup>

La dilatation du temps est aussi emmenée par la fixité des cadres. Laurent Barès converge dans ce sens : "Te dire que tu vas être angoissant le jour c'est très difficile. Ce qui peut être angoissant, et je trouve que c'est bien réussi, tu remarqueras, dans les films comme *It follows* ou *Ghost story*, c'est l'immobilité souvent. La caméra est fixe, ça prend du temps."

J'ai dénombré cinquante plans avec au moins un mouvement - qui peut au minimum être un panoramique - dans *Innocence*. Tout le reste - plusieurs centaines de plans, au moins cinq cents - est absolument fixe. Il y a donc très peu de mouvements de caméra à l'échelle globale du film. Ceux-ci sont très probablement réalisés à la steadicam. Un travelling complexe a sans doute été fait à la grue. Sur ces cinquante plans, seize ont été faits dans l'eau, à l'épaule. On remarque que les mouvements se produisent, en règle générale, lorsque les filles sont en situation de liberté - en marge des adultes - comme lorsqu'elles se promènent seules ou à deux dans la forêt, ou en situation de découverte, par exemple quand les plus jeunes élèves arrivent en classe pour la première fois, quand toutes les filles jouent ensemble au milieu des arbres ou quand l'une d'entre elles participe à sa première répétition de danse avant la représentation. Les éléments les plus effrayants dans le film sont issus de l'interdit catégorique de s'approcher de l'inconnu : ne pas quitter les murs de la pension, ne pas ouvrir les rideaux avant le spectacle. À cette rigueur est associée la fixité de la caméra, tandis que les mouvements d'appareil renvoient, à l'opposé, à des notions plus positives d'épanouissement.

Dans *Évolution*, la réalisatrice pousse la fixité du cadre à son maximum puisqu'il n'y a qu'un seul plan, sous-marin, qui est ouvertement mobile, et qui fait une transition entre l'ambiance nuit et l'ambiance jour, nous faisant aussi passer de la roche à l'eau.

---

<sup>86</sup> ISHAGHPOUR Youssef, *Seurat. La pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe, 1992



L'unique mouvement de caméra d'*Évolution* se produit à la fin du film, lorsque Stella, une des créatures féminines, amène le jeune Nicolas hors de l'île en nageant sous l'eau avec lui.

Finalement, un des enjeux esthétiques d'*Évolution* tient dans la description de la relation entre matières aquatique, minérale et organique, parabole de la fondation de la vie humaine. Le conflit ne tient plus entre jour et nuit, mais entre intérieur et extérieur, révélé et enfoui. Les profondeurs aquatiques sont associées au jour, les abîmes rocheux à la nuit. Au cours de notre entretien, Lucile Hadzihalilovic expliquait cette importance.

*"J'avais beaucoup pensé au départ aux fonds marins, aux abysses, aux mondes sans lumière, mais on ne pouvait pas aller dans les abysses. Donc on a filmé sous l'eau comme si c'était de jour, puisqu'on avait besoin de la lumière du jour dans l'eau pour que l'on voie quelque chose. (...) Pour moi c'est beaucoup des histoires de profondeurs. C'est aller voir ce qu'il se passe dans les souterrains et donc dans les profondeurs et là il n'y a plus la lumière du jour. (...) Je ne pense pas tant en termes de jour et de nuit mais en termes d'extérieur, et aller sous l'eau, sous la terre."*

En définitive, le style de la cinéaste, même s'il ne se fonde pas sur une approche purement horrifique ni diurne de la mise en scène, peut nous aiguiller sur une esthétique de l'horreur en journée, en ce sens qu'il ne repose pas spécialement sur un cadre diurne ou nocturne. Toutefois, la grammaire qu'emploie la cinéaste tient à son style personnel et ne peut en aucun cas avoir figure de mécanisme. Là où Hadzihalilovic se sert principalement de l'étirement du temps et du sentiment de vide, *Shokuzai* emploie une lumière expressionniste. Dans les deux cas, au sein d'une histoire qui n'est pas spécialement

horifique, l'anormalité et le décalage créent de l'angoisse, qui ajoute une nouvelle valeur interprétative à l'œuvre. Si la peur ne peut pas être intrinsèquement liée à une lumière "naturaliste" quotidienne, comme *Quien puede matar a un niño ?* nous le suggère, elle peut toutefois naître du conflit entre absence de stylisation et rudesse des images, comme c'est le cas devant des enfants pris de pulsions meurtrières, à la vision de ce film. Nous allons voir, dans notre dernière partie, les œuvres qui poussent cette opposition à son maximum.

## CHAPITRE 3 : "A S'EN CREVER LES YEUX", L'HORREUR AU GRAND JOUR

### *Le gore et la question de la vérité*

Un sous-genre semble en particulier se baser sur la lumière du jour : le cinéma gore. Ici, la suggestion est bannie, le plaisir naît au contraire de la vision et de la frontalité.

*"D'un impératif esthétique requérant des éclairages puissants est née une nouvelle approche de l'horreur. Le soleil de Floride renforce la crudité du sang et des tripes qui maculent les paysages campagnards de Two Thousands Maniacs. Les éclairages agressifs de Suspiria ou les lumières blanches de Ténèbres confèrent une indéniable beauté plastique aux ballets sanglants chorégraphiés par Dario Argento. Bien sûr, le gore n'exclut pas le jeu avec les ombres (...). Mais les ténèbres ont perdu leur statut de royaume privilégié de l'horreur."<sup>87</sup>*

Philippe Rouyer, dans son ouvrage sur ce cinéma, attribue au gore trois points essentiels : remise en cause de la syntaxe classique de suggestion par l'ellipse et le hors-champ au profit du gros plan pour proposer une "nouvelle façon d'aborder la violence"<sup>88</sup>, volonté avant tout autre - même celle de faire peur- de choquer et d'écœurer, et enfin, artificialité revendiquée des images.

Ce dernier point a directement rapport à la problématique de la stylisation que nous avons explorée plus tôt et nous allons voir cette sa revendication à la simulation n'est pas toujours si ostentatoire.

"(...) royaume du faux et de l'illusion cinématographique, le gore revendique explicitement les artifices qui le constituent. Quoi qu'on pense

---

<sup>87</sup> ROUYER Philippe, *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, Éditions du Cerf, Paris, 1997 p.162

<sup>88</sup> *Ibid.* p.14

de la valeur artistique des films gores, il serait vain de les comparer aux reportages d'actualité qui enregistrent des morts bien réelles. Le spectateur d'un film gore sait d'emblée que les atrocités détaillées sur l'écran sont fictives et qu'il peut s'abandonner à leur contemplation sans arrière-pensée pour les victimes."<sup>89</sup>

Certes, le gore revendique une certaine artificialité, parfois totalement affichée par le caractère amateur de l'exécution et l'artisanat des effets spéciaux, dont l'extravagance relève souvent d'un critère de réussite chez les aficionados. C'est sans doute pour cela que, malgré de grands chefs-d'œuvre dans le genre, comme *The Thing*<sup>90</sup> de John Carpenter, ce sous-genre est avant tout le repère des cinéastes fauchés et parfois amateurs. Le tournage en jour est un bon moyen pour le gore, car, comme nous l'avons vu, le contraste entre "fantaisie" du sujet et style brut, "réaliste", fait souvent naître un sentiment d'incrédulité.

Cependant, le rapport entre gore et réalité est parfois plus ambigu qu'une simple prétention au grotesque, car les films revendiquent parfois - comme une sorte de sarcasme, de mauvaise foi revêche - la réalité des événements qu'ils dépeignent. C'est le cas, par exemple, de *The Last house on the left* (La Dernière maison sur la gauche - 1972), de Wes Craven. "Les événements auxquels vous êtes sur le point d'assister sont vrais. Les noms et les lieux ont été changés pour protéger les personnes encore en vie."<sup>91</sup> annonce le film dès le début. C'est, bien sûr, faux et opportuniste d'avancer une telle chose, surtout lorsqu'on sait que le film est grandement inspiré de *La Source* d'Ingmar Bergman.

Le film cultive cette ironie, qui confine au sarcasme et à un humour particulièrement noir et grinçant, en jouant sur l'opposition entre le caractère idyllique des scènes de nature, mis en parallèle avec la cruauté des meurtriers en cavale. Ainsi la musique, composée par David Hess, qui incarne aussi le terrible meurtrier Krug, feint la légèreté d'une manière naïve, qui, pour le spectateur soupçonnant déjà l'horreur, en devient niaise. "The days blows

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Serait-ce un hasard si *The Thing* est essentiellement nocturne ? Encore une fois la problématique du budget et du rapport jour/nuit semble s'illustrer. D'ailleurs, remarquons que la plupart des films d'horreur dont il a été fait un remake contient en général plus de scènes nocturnes, pour la raison, notamment, qu'il est fait avec un plus gros budget. C'est le cas par exemple du remake de *Massacre à la tronçonneuse* par Marcus Nispel en 2003.

<sup>91</sup> "The events you are about to witness are true. Names and locations have been changed to protect those individuals still living." dans la version originale.

over you"<sup>92</sup> ironise la musique, tandis que Sandra sort avec son amie Lucy et s'amuse au milieu de la nature verdoyante et bucolique, magnifiée par les nombreux inserts sur des cascades et autres canards barbotant. Insidieusement, le jour est le symbole de la pureté et de l'innocence que la bande de Krug s'apprête à souiller. Comme dans *A nightmare on Elm street*, Craven associe alors le jour à la sécurité de la cellule familiale et sa civilité hypocrite, dans la mesure où les parents se révéleront aussi des êtres sanguinaires, lorsqu'ils se vengeront, la nuit venue, du meurtre de leur fille Sandy.



*The Last house on the left*, Wes Craven. Le ton léger et humoristique qui parcourt le film entre en contraste avec la dureté absolue des scènes de violence gratuite commise par la bande de Krug.

La démarche du gore dramatique trouve un aboutissement dans *Cannibal holocaust* (1980), de Ruggero Deodato. La distinction du caractère artificiel de l'horreur est encore plus mise à mal par le procédé de caméra embarquée, qui s'entame à partir de la seconde moitié du film, dans le style *found footage*, plus tard démocratisé par le succès de *Blair witch*.

Mis en scène à la caméra épaulée "comme un véritable reportage (amorces de fin de bobine, tremblement de l'image, son direct défectueux...) filmé par des journalistes qui y auraient laissés leur peau (au sens propre)", Deodato provoqua un scandale et dut "avouer que ses images étaient truquées et ne s'inspiraient pas de faits réels."<sup>93</sup> Près de quarante ans plus tard, certaines images paraissent encore terriblement crédibles.

<sup>92</sup> "Le jour souffle sur toi", traduit littéralement.

<sup>93</sup> ROUYER Philippe, *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, Op. Cite.p.81





*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato

Le gore joue donc sur une ambiguïté entre artificialité et réalisme, qui nous met face à nos propres contradictions dans notre rapport visuel à la violence. Le jour, dans sa propension à montrer et à "dé-styliser" est un révélateur de l'artificialité des procédés, souvent aidé en cela par un ton comique ou ironique. Cependant, la journée est aussi le moyen de mettre à jour les contradictions du genre, qui cesse de devenir drôle et rassurant si le spectateur cède au premier degré de ces images. Remarquons que, comme nous l'évoquions dans notre premier chapitre, le soleil a, depuis des siècles, été associé à la vérité et au jugement divin. Cette symbolique contribue à perturber le spectateur dans le cinéma d'horreur. L'astre a aussi été régulièrement comparé à l'œil qui voit tout. Nous allons examiner, pour notre dernière analyse, un film solaire dont tout l'enjeu de mise en scène réside dans, justement, ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas.

### ***La pulsion scopique et la vision perversie dans THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE de Tobe Hooper***

Tobe Hooper souhaitait que son film ait la mention "PG" par la Motion Picture Association of America (MPAA), ce qui, à l'époque de sa sortie en 1974, équivalait à notre "interdit au moins de 12 ans"<sup>94</sup> actuel. Alors qu'il tourna le film pour faire valoir son arrangement avec la MPAA, le film fut classé "R" (accompagnement parental obligatoire

<sup>94</sup> Commentaire audio avec T. Hooper, D. Pearl et G. Hansen, DVD de *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hooper (1974) édition Elite Entertainment/TF1 video, 2014

pour les mineurs). Pourtant, comme l'affirme son réalisateur, "il n'y a que quelques gouttes"<sup>95</sup> de sang. Cela n'empêchera pas non plus le film d'être interdit, par exemple, en Angleterre pendant 23 ans après sa sortie aux USA. Comme l'explique Dr. Julian Petley, de la Brunel University :

*"James Ferman [le secrétaire de la British Board of Film Classification] a regardé le film en entier, pour déterminer les scènes qui devraient être coupées, mais découvrit qu'il n'y avait aucune scène individuelle, ou même un seul plan inacceptable, mais que c'était plutôt l'impression générale de folie qui était inacceptable et donc que tout devait être coupé."*<sup>96</sup>

Si le film a été jugé par James Ferman comme de la "pornographie de la terreur"<sup>97</sup> c'est probablement, malgré le caractère évidemment simulé de la violence et l'absence de véritable effet gore à caractère explicite, en référence à la frontalité du point de vue adopté, qui peut rappeler la manière dont la pornographie se centre sur l'acte sexuel en lui-même. Dans quelle mesure pourrait-on dire que *Massacre à la tronçonneuse* est une œuvre frontale alors qu'elle ne montre que "quelques gouttes" de sang ?

Pour commencer, l'œuvre de Hopper se caractérise, elle aussi, par une syntaxe cinématographique héritée du journalisme.

Cela s'illustre dès l'ouverture du film, un carton défilant lu par un narrateur, qui prend la forme d'un avertissement. Sans aller aussi loin que *The Last house on the left* de Craven, qui prétendait la réalité totale des événements, cette introduction joue sur l'ambiguïté. Le fait que le lieu et la date des événements soient donnés, le 18 août, au Texas, renforce le sentiment que les événements se sont vraiment déroulés. Immédiatement après cette ouverture, des coups de flash sporadiques mettent en lumière des restes de cadavres, tandis que nous entendons le rapport d'un journaliste sur des cas de profanations de sépultures qui se produisent dans la région.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> **David Gregory**, *Massacre à la tronçonneuse, l'effroyable vérité* Bonus DVD édité par TF1 vidéo, 2014

<sup>97</sup> *Ibid.*

La syntaxe journalistique se poursuit tout au long du film par le travail de la caméra, qui se sert du zoom avant et arrière pour souligner les émotions des personnages. De même, la lumière est travaillée de manière assez sommaire, avec les moyens que permet le budget serré du film, ne dépassant pas les six cent mille dollars<sup>98</sup> pour le tournage. Bien que l'intention d'Hopper et du chef opérateur Daniel Pearl fut - pour ce qui est leur premier long-métrage à tous les deux - d'avoir une image la plus propre et professionnelle possible, en se servant d'une pellicule très peu sensible de 50 ASA, le tournage en 16mm donne une image granuleuse qui rappelle le reportage<sup>99</sup>.

Ce manque de moyen participe aussi à une impression générale d'authenticité, comme dans les décors tous réels -la maison de la famille meurtrière est remplie de sculptures faites avec de vrais squelettes d'animaux-. On retrouve aussi ce sentiment dans la lumière, qui n'est pas travaillée comme dans un film de studio, par manque de moyens et d'expérience comme le concède Daniel Pearl<sup>100</sup>. Cela se ressent notamment dans la première partie du film, lorsque les protagonistes sont sur la route, dans leur van. Les fenêtres sont alors entièrement surexposées. Les scènes de nuit jouent aussi énormément sur l'économie de moyens, autant en termes de découpage - un travelling latéral de quinze mètres et des raccords dans l'axe pour allonger la durée de la course-poursuite dans les bois entre Leatherface et Sally - que d'éclairage - deux tours avec un projecteur 10kw sur l'une et deux projecteurs 5kw sur l'autre<sup>101</sup> -.

Cet aspect rudimentaire, ainsi que le caractère pris sur le vif et, en apparence, peu travaillé de la prise de vue, participe de l'aspect brut et réaliste, sans stylisation apparente, "pornographique" comme l'aurait dit le secrétaire de la BBFC. Pourtant, nous allons voir que *Massacre à la tronçonneuse* rend légitime cette approche, que certains trouvent voyeuriste, et que la présence du soleil n'y est pas étrangère.

La journée possède un traitement spécifique, qui rend sa présence forte pendant tout le film.

---

<sup>98</sup> ROSE James, *The Texas Chain Saw Massacre*, collection Devil's advocate Auteur, 2013. p.12

<sup>99</sup> Commentaire audio avec T. Hooper, D. Pearl et G. Hansen, DVD de *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hopper (1974) édition Elite Entertainment/TF1 video, 2014

<sup>100</sup> Commentaire audio avec T. Hooper, D. Pearl et G. Hansen, DVD de *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hopper (1974) édition Elite Entertainment/TF1 video, 2014

<sup>101</sup> *Ibid.*

La lumière du jour est, dès l'ouverture, présentée de manière centrale et quelque peu malfaisante. Après la série de flashes qui accompagne le rapport de faits divers radiophonique d'un journaliste, le montage raccorde cut sur le gros plan d'un cadavre à l'air libre. La caméra recule en travelling tandis qu'on découvre que la sépulture est empalée sur un autel. La lumière du jour est alors jaunâtre/orangée, ce qui évoque à la fois la chaleur et la décomposition. D'entrée, nous associons alors l'horreur à la présence du jour. Durant le générique d'introduction, l'omniprésence du soleil confine même à l'abstraction, puisque les formes que l'on voit derrière les titres sont des prises de vue télescopiques d'éruption solaire<sup>102</sup>. Leur contraste maximum et leur teinte rouge évoquent aussi bien des viscères.



*The Texas chainsaw Massacre*, Tobe Hopper. Le soleil est au centre de l'esthétisme du film. Couplé à la musique angoissante, il crée dès l'introduction un climat de peur, quasi-apocalyptique.

L'omniprésence du soleil se révèle aussi par l'ajout régulier d'insert faisant écho à la progression de l'histoire. Tout d'abord, le premier plan du film après le générique montre un

---

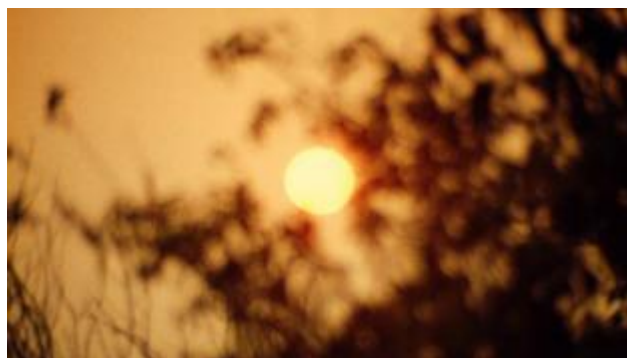
<sup>102</sup> *Ibid.*

disque lumineux jaune dans un ciel noir. L'image abstraite, n'a pas encore pris de forme complètement dénotative, à l'image de l'histoire, qui n'a pas encore réellement débuté. Une image similaire apparaît plus tard dans le film. Cette fois, le soleil retrouve une luminance réaliste. Ceci dit, le fond noir et la fumée prodiguent une ambiance nocturne, telle une éclipse. C'est d'autant plus perturbant que cette atmosphère n'est pas du tout raccord au milieu de la séquence. L'insert se produit tandis qu'un pompiste au visage quelque peu difforme regarde le ciel. On pourrait dire alors que nous avons la vision subjective d'un esprit lui-même dérangé.



*Prises de vue directes du soleil, de l'abstraction vers la vision dérangée...*

L'insert du soleil se produit à une troisième reprise, et agit cette fois comme métaphore. Il intervient juste après une des scènes les plus dures du film, où Pam se fait suspendre à un crochet de boucher et regarde impuissante le corps de son petit ami mort se faire découper à la tronçonneuse. Le soleil se découpe alors derrière les pâles d'une éolienne, renvoyant par analogie au cadavre en train de se faire découper. Le dernier insert se produit lorsque Jerry tente de retrouver le couple disparu. Il marche tandis que le soleil se couche. Ici, l'insert insiste encore sur l'omniprésence du soleil. Le plan ne fait pas office de transition entre jour et nuit, car la séquence continue dans cette ambiance de fin de jour. L'insert vient au contraire souligner la persistance du jour, comme le signe d'un cauchemar qui ne prend pas fin.



*La vue du soleil accompagne tout du long la journée de cauchemar du groupe d'amis.*

Le ciel et le soleil tiennent aussi une place particulière dans le cadre, par l'intermédiaire de plans larges ou lorsque la caméra suit les personnages en contre-plongée. Dans ces situations, les travellings sont particulièrement bas et mettent en valeur les protagonistes - contrairement aux antagonistes, plus souvent filmés en plongée écrasante -.



Le ciel plombant est régulièrement mis en valeur par des inserts, des plans larges et des contre-plongées.

On pourrait arguer, comme Laurent Barès - qui défend la thèse d'un pur film d'art brut chosifiant ses sujets-, que quand Hopper "suit la fille qui marche devant la maison, en fait il suit la fille parce que son cul est super. Il y a pas plus que ça, dans sa tête". Effectivement, le cinéaste met en valeur l'actrice d'une manière obscène, mais il emploie cette même sorte de contre-plongée pour filmer également les personnages masculins. Il y a donc quelque chose qui va au-delà de l'aspect graveleux ou même dégradant et misogyne, comme on pourrait

éventuellement le voir. Ce point de vue antinaturel, vecteur de stylisation, induit une forme de crudité et de prédation, dont l'image du ciel prend part.

Enfin, la présence du soleil altère l'image et file durant tout le film la métaphore de l'éblouissement. Généralement, la caméra va cadrer directement vers les sources lumineuses. L'image, en elle-même est alors une allégorie de la douleur. Cela se traduit par l'apparition régulière de flare, aberrations optiques qui forment des halos lorsque les rayons lumineux rentrent directement dans l'objectif. Le spectateur est aussi ébloui par les flashes photographiques durant le prologue du film, ou encore par les ampoules à nues dans la maison de la famille de tueurs.



L'apparition fréquente de sources de lumière directe dans le champ renvoie à la sensation d'éblouissement, présente aussi dans les nombreux plans où apparaît le soleil.

En dernier lieu, le film se caractérise par l'omniprésence de la thématique de la vision et de l'œil.

Encore une fois, cela commence dès le prologue du film et le carton préventif. "Le film que [nous] sommes sur le point de voir dépeint la tragédie qui tomba sur un groupe de cinq jeunes. (...) Eurent-ils de très, très longues vies, ils n'auraient pu imaginer ni souhaiter voir une bribe de la démente et du macabre qu'ils étaient sur le point de voir ce jour"<sup>103</sup> prévient alors la voix off. L'emphase est mise sur la vision de la violence incommensurable que nous sommes sur le point de nous faire offrir, puisque le verbe "voir" est bien répété à

---

<sup>103</sup> "The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youths (...). But, had they lived very, very long lives, they could not have expected nor would they have wished to see as much of the mad and macabre as they were to see that day" dans la version originale.

trois reprises durant cette annonce. La mise en scène est à l'avenant de cette introduction programmatique et utilise une rhétorique qui donne le sentiment d'une frénésie visuelle.

Cela s'illustre tout d'abord par des effets récurrents de sur-montage, qui peuvent autant se produire pour des scènes d'action comme une course-poursuite, que dans des moments moins dramatiques. Au début du film, lorsque Frank, handicapé, glisse dans une pente et tombe, onze plans se déploient pour décrire sa chute, qui dure moins de quinze secondes au total. Le film n'hésite pas à multiplier les points de vue pour décrire une même action, la coupe n'est alors pas motivée par les mouvements des personnages. Elle peut se faire au milieu d'une réplique pendant un dialogue, et sauter l'axe des 180°, traduisant une sorte d'hystérie, de malaise constant. Lorsque Pam découvre les sculptures faites avec des os d'animaux puis se fait attraper par Leatherface, le montage accumule trente-cinq plans en deux minutes, ce qui fait en moyenne un plan toutes les trois secondes et demie.

Les effets de sur-montage sont complétés par une grammaire cinématographique qui se sert du zoom avant, du raccord dans l'axe vers l'avant, parfois répété en série sur quelques secondes, du gros plan et du très gros plan. Tout cela donne l'impression de littéralement rentrer dans l'horreur de manière percutante et inévitable. Cela s'illustre le plus fortement à la fin du film, lorsque Sandy, ligotée, assiste à la folie et la cruauté de la famille dégénérée. Le découpage enchaîne alors des très gros plans sur ses yeux, qui deviennent de plus en plus serrés, allant jusqu'à un point de vue macroscopique.



Les très gros plans sur œil de Sandy plongent dans son regard jusqu'à la limite du possible.

En somme, le métrage emprunte au cinéma gore le sentiment d'une vision frontale de la violence, aidé en cela par une lumière du jour qui participe à cette thématique et qui



met en avant l'argument d'un film qui "montre". Pourtant, comme Hopper le souhaitait, "*Massacre à la tronçonneuse* (...) ne montre jamais la boucherie annoncée par le titre [et] n'est pas gore"<sup>104</sup>. L'élément déclencheur de toute l'histoire est la série de profanations de sépultures, commises par la famille, qui pousse Sandy et Frank à faire un détour sur la tombe de leur père. Ils vont vérifier si elle est bien intacte et en profite pour passer du bon temps entre amis dans leur campagne natale. Arrivés sur place, Franck tombe devant un autochtone ivre qui dit qu'il "a vu des choses." Justement, dans notre cas, c'est à ce moment que spécifiquement, nous ne voyons rien de ce qui avait pourtant motivé le récit : ni le shérif que les locaux ont indiqué à Sandy, ni la tombe qu'il l'emmène voir. À l'image de ce vieillard que nous voyons se tenir la tête en bas, *Massacre à la tronçonneuse* est l'incarnation d'une vision tordue, pervertie, partielle et malade, reflet du climat général de son pays, alors en plein Watergate. "Ce film est en quelque sorte un produit de l'époque Watergate. Il a été un peu inspiré par ça, de plusieurs façons. Et par cette chanson appelée : « Chien mort sur la route ». Ça ne disait rien et en même temps ça voulait tout dire." Montrant à la fois tout et rien, le film manifeste en fin de compte une angoisse et une amertume dont le jour, figure une nouvelle fois de force et de supériorité, montre l'impuissance.



L'homme ivre dit qu'il a "vu des choses". Le long-métrage manifeste une vision malade et distordue, dont l'aridité du jour texan est l'incarnation.

<sup>104</sup> ROUYER Philippe, *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, Op. cite. p.19

### ***Une approche personnelle de l'horreur diurne : Le Mal des ardents***

À l'occasion de ce sujet de recherches, j'ai pu donner une interprétation personnelle de la problématique de l'usage de la lumière du jour dans le film d'horreur, au travers de la réalisation d'un court-métrage, intitulé *Le Mal des ardents*. Le choix de privilégier les scènes en journée a influencé mes intentions d'écriture et de mise en scène pour tenter de provoquer la peur chez le spectateur et de produire du sens, de manière plus générale.

#### *Une histoire dans un ancrage réaliste*

En premier lieu, en termes de scénario, le jour a effectivement joué une influence sur le rapport à l'histoire, et m'a amené à un sujet qui a pour thème la folie humaine.

Tout d'abord, j'ai tenté d'écrire une histoire qui garde un enracinement réaliste, même si le caractère inattendu des événements renvoie à une forme de surnaturel. L'histoire est celle d'un couple qui part rejoindre une zone à défendre (ZAD) après qu'ils aient été évacués de leur squat à Paris. En chemin, ils se perdent et arrivent dans un village autogéré qui ressemble à ce qu'ils cherchaient. Néanmoins, ils comprennent plus tard que le village est en fait contaminé par une poudre jaune - idée que j'ai empruntée au roman *El juego de los niños*, de Juan José Plans, dont *Quien puede matar a un niño ?* est l'adaptation - qui est répandue dans les champs par un avion. Cette substance a rendu les habitants fous et fait bientôt effet sur le couple.

L'horreur naît d'un cadre quotidien - la vie en communauté - mais suffisamment extraordinaire - une sorte de ZAD où se mènent des expérimentations sur la population -, pour entraîner un enchaînement d'évènements qui amène progressivement le film dans l'horreur.

#### *La fuite du rationnel à la lumière du jour*

J'ai voulu jouer sur l'ancrage réaliste que procure la lumière du jour pour instaurer plus d'ambiguïté dans les images d'horreur. La substance nocive étant hallucinogène, cela me semblait intéressant de traduire la fuite du rationnel dans cette lumière là, car, comme nous l'avons vu, la clarté permet de travailler sur la notion de réalité et, peut-être, par là de rendre le sentiment d'illusion plus ambigu.

C'est notamment ce que j'ai tenté de faire ressentir au moment où Paul court dans la forêt et aperçoit les villageois dans une scène de démente collective. Leur folie pourrait être l'allégorie de la propre démente de Paul, qui serait en fait en train de fantasmer les images qu'il voit.

Ce jeu entre lumière du soleil et illusion commence aussi lorsque Paul et André regardent dans le ciel un avion. Le parti pris est de se mettre dans leur point de vue, mais de ne pas le voir. Sa présence est peut-être cachée par l'éblouissement du soleil, mais rien ne nous prouve alors son existence réelle, puisqu'il nous est invisible.

### *La place de la nuit*

Enfin, cette approche du jour m'a également amené à réfléchir plus spécifiquement sur la place de la nuit et l'équilibre que cela pourrait faire naître. J'ai voulu jouer de manière un peu ironique sur l'aspect menaçant des ténèbres dans la scène où Flore descend à l'atelier, à la façon dont *Quien puede matar a un niño ?* utilise la lumière typée expressionniste pour créer une fausse piste. La scène finale où elle met le feu dans un champ devait aussi être tournée au crépuscule, entre chien et loup, pour symboliser l'ambiguïté de la conclusion, qui ne doit pas statuer sur la potentielle folie dont peut être atteinte Flore. Malheureusement, les contraintes d'emploi du temps ont seulement permis de tourner cette scène en début de journée.

En somme, j'ai écrit le film en gardant en tête la nature solaire de l'horreur et ai essayé d'injecter suffisamment d'enjeux et de périls pour rendre effrayant le film. J'ai parfois utilisé quelques raccourcis scénaristiques pour être sûr de produire des scènes avec de l'action, comme lorsqu'Antoine menace Paul dans le hangar. J'espère que le film est un équilibre entre un style ouvertement horrifique et une approche plus atmosphérique et lancinante de l'angoisse.

### *La notion de point de vue*

En ce qui concerne la mise en scène, l'objectif était de rendre certaines scènes effrayantes, ou, tout du moins, perturbantes pour le spectateur.

J'ai principalement essayé de travailler sur la notion de point de vue. *Halloween* arrive à créer l'angoisse en identifiant le point de vue de la caméra à celui du tueur, sans que cela empêche le spectateur de s'identifier aux victimes. J'ai essayé de travailler également sur un point de vue fantomatique, en ce qu'il est indéfini et variable.

Pour cela, j'ai régulièrement laissé partir les personnages dans la profondeur du champ. J'ai essayé de rendre cela sensible en effectuant à plusieurs reprises des travellings à l'épaule qui s'arrêtent à un moment-donné pour laisser partir le personnage. Cela peut éventuellement être effrayant, dans la mesure où le spectateur aurait, éventuellement, l'impression d'"abandonner" le personnage à son sort.

J'ai aussi tenté, de manière systématique, de filmer les personnes qui avancent en travelling arrière qui les précède. De cette manière, je voulais que le spectateur s'identifie au protagoniste et, en même temps, qu'il ait un léger temps de retard sur lui, afin de créer un sentiment d'attente et de peur.

#### *Mettre en avant les décors*

Si la lumière du jour ne permettait pas de jouer avec les ténèbres, elle a cependant favorisé l'appréciation de certains décors, que j'ai essayé de rendre effrayant au travers du travail du cadre. J'ai, par exemple, repris l'idée de *Massacre à la tronçonneuse* de faire des travellings avec la caméra proche du sol, en filmant le personnage en forte contre-plongée. Cela permettait de donner un aspect grandiloquent à l'endroit. Je me suis aussi inspiré, pour la scène où Paul court dans la forêt, de la manière dont *Calvaire* met en scène la course poursuite finale entre Marc Stevens et la bande de villageois, en voulant notamment mettre en avant, par le cadre, la verticalité des arbres.

#### *Cadrage et composition*

J'ai aussi essayé de jouer avec l'angulation et les décadrages pour enfermer les personnages dans l'image et donner l'impression qu'ils perdent progressivement pied au milieu de ce village de fous.

Je me suis notamment inspiré de la manière dont *Quien puede matar a un niño ?* et *Innocence* coupent parfois le visage ou le corps d'un personnage dans le cadre et rendent cela angoissant. J'ai aussi régulièrement favorisé les courtes focales pour, à la manière par

exemple du film de Narco Ibanez Serrador, déformer les protagonistes ou le décor et ainsi donner un aspect inquiétant.

### *La présence du gore*

Je me suis aussi posé la question du caractère explicite de la violence. Dans la mesure où le film doit faire peur et ne présente pas de scène de nuit vraiment effrayante, il me semblait important de montrer des éléments horribles à l'image, sans quoi le spectateur risquerait de ne pas être suffisamment atteint. C'est pourquoi j'ai choisi de montrer André éventré dans la cuisine et de cadrer en gros plan sa blessure pour faire un effet gore. De même, lorsqu'Antoine vomit, je n'ai pas voulu simplement le suggérer dans le hors-champ, mais au contraire d'insister en gros plan. Nous avons fait deux versions du plan, dont une où nous avons encore renforcer l'effet en trichant au cadre et je pense que c'est cette prise que nous garderons.

### *La faible profondeur de champ*

J'ai souhaité associer la faible profondeur de champ à la folie qui saisit les personnages et réduit leur perception. Cela se produit lorsque Paul se réveille après avoir inhalé la poudre et lorsqu'il voit le cadavre d'André. J'ai voulu faire des pertes de point un parti-pris, qui traduirait sa faiblesse. C'est pourquoi j'étais à l'épaule et ait demandait à l'acteur, pour un plan, de s'avancer ou de reculer dans l'axe de la caméra. L'emploi de la faible profondeur de champ se manifeste aussi lorsque Marie décide d'aller avec la scie chez son hôte. Dans ce cas, je voulais que cela soit annonciateur du danger à venir. Une nouvelle fois, pour les moments avec Flore, j'ai été influencé par *Quien puede matar a un niño ?*, lorsqu'Evelyn croise le premier enfant sur l'île.

En définitive, la mise en scène du film, ne jouant pas avec une certaine lumière typique de l'horreur, a travaillé sur les cadrages, les décors et les mouvements des acteurs pour créer un sentiment d'anormalité et d'angoisse, avec certains passages qui, je l'espère, provoquent aussi une peur plus vive.

### *Le travail avec le chef opérateur - une lumière douce paradoxale*

En dernier lieu, l'exercice représentait un travail particulier autour de la lumière. J'ai souhaité collaborer avec Basile Baudelet, qui a officié en tant que chef opérateur. Ensemble, nous étions d'accord sur plusieurs directions.

La première était que nous ne souhaitions pas une lumière "effrayante" en soi. Les scènes d'intérieur sont souvent contrastées, mais dans une lumière douce. La scène gore où André est retrouvé éventré a été faite dans un clair-obscur particulièrement diffus, par exemple. Basile a aussi employé plusieurs filtres de diffusion (Low Contrast et Mitchell principalement) pour donner de la douceur à l'image. La démarche était donc de prendre à contrepied une esthétique dure et tranchante, qu'on peut souvent associer au film d'horreur.

### *Une lumière expressive et parfois non justifiée*

Néanmoins, nous avons essayé de recréer une certaine artificialité dérangeante. Lorsque nous répétons la scène où Paul respire la poudre dans l'atelier, Marc Leyval, le chef électricien, a orienté, au milieu de l'action, un miroir renvoyant une forte lumière sur son visage. L'idée m'a plu et m'a rappelé notamment la manière dont *Shokuzai* arrive à créer des lumières qui ne se justifient pas complètement. Nous avons alors gardé cette trouvaille pour le tournage de la prise. Cela permet peut-être de donner une irrationalité perturbante à cet instant.

En somme, nous avons souhaité une lumière qui prenne majoritairement à contrepied les usages du jour et soit en même temps dans la lignée des recherches que j'ai menées, notamment par traduire une certaine "irréalité lumineuse" à même de créer une forme d'angoisse.

### *Synthèse des résultats*

À l'heure actuelle, le film n'est pas encore monté. Je ne peux donc pas émettre un bilan sur le résultat final. Ceci étant, je peux revenir sur la préparation et le tournage. Je suis satisfait de cette expérience, même si certaines difficultés se sont posées.

Pour commencer, je regrette de ne pas avoir eu le temps de faire un storyboard. La préparation a été complexe, car j'ai régulièrement dû réécrire des éléments de scénario, en fonction des décors. Cette avancée irrégulière ne m'a pas donné suffisamment de temps, entre la validation définitive du projet et le tournage, pour dessiner, ce que je fais pourtant habituellement. J'avais tout de même rédigé un découpage complet, avec des plans au sol, sur la base duquel Virginie Caussin, la scripte, Basile Baudalet et moi pouvions travailler. Toutefois, cette version dessinée aurait probablement évité des moments de doutes sur le tournage, au sujet des directions de regard et des choix d'axes par exemple. Travailler sans storyboard m'a fait au moins fait comprendre à quel point il est fondamental de bien regarder la configuration du lieu avant de se mettre à découper. Parfois, la logique de l'espace d'une pièce donne la réponse à un problème.

Ce tournage m'a aussi, une nouvelle fois, montré le challenge du tournage en extérieur. La journée la plus difficile était celle où les personnages arrivent dans le village abandonné. Le soleil se couchait dans notre dos, ce qui était très défavorable. Sachant que nous tournions dans une sorte d'impasse, nous nous sommes retrouvés bloqués et condamnés à tourner presque tous les plans de la séquence le plus rapidement possible. Cela m'a conduit à un fort état de stress. J'ai alors eu beaucoup de difficulté à cadrer et à découper la scène de manière plus simple et efficace. J'avais aussi de la peine à me concentrer sur le jeu des comédiens. Cette expérience m'a appris qu'il faut bien avoir conscience du trajet du soleil avant de décider de ses axes.

Pour finir, ce tournage m'a aussi montré que le respect des horaires et du planning et la clarté de la mise en scène vont généralement de paire. Les journées qui se sont le mieux passées étaient aussi celles où le découpage était le plus simple et précis. Dans l'idéal, un plan doit contenir une idée et l'exprimer de manière visuelle univoque. Cette idée atteinte, il faut rapidement passer à la suite. C'est ainsi que le film peut progresser.

Pour conclure ce chapitre sur l'horreur diurne, nous pouvons affirmer que la lumière du jour, lorsqu'elle est présente de manière principale dans les scènes d'angoisse, manifeste un certain rapport au réel, généralement plus central dans l'esthétisme de l'œuvre qu'un film principalement nocturne. Dans *Shokuzai*, le jour, traité de manière expressive,

réinterprète un drame réaliste pour lui donner une substance fantastique. À l'inverse, dans *Quien puede matar a un niño ?* le naturalisme plus apparent traduit une certaine retenue face à la force des images, qui parlent pour elles-mêmes. On peut d'ailleurs remarquer que les images les plus horribles du film, et peut-être même de tout notre corpus, sont celles mis en ouverture du film, qui sont bien réelles et nous montrent les exactions dont sont victimes les enfants de par le monde, à cause de la guerre que se font sans trêve les hommes. L'exemple du cinéma de Lucile Hadzihalilovic nous a amenés à penser qu'il est possible de créer de l'angoisse indépendamment d'un sujet ou même d'une lumière proprement horrifique, en jouant notamment avec l'étirement du temps et le mystère. Le gore, quant à lui, est un sous-genre qui éprouve spécifiquement le caractère *in fine* artificiel de la fiction. Le jour est alors un outil favorable. C'est en partie muni de ces réflexions que j'ai approché l'exercice de mise en scène d'un film d'horreur diurne.



## CONCLUSION

Approcher le genre du film d'horreur à travers la problématique de l'utilisation de la lumière du jour (naturelle et/ou artificielle) était le moyen de se saisir d'une méthode d'analyse qui prend à contrepied les codes et usages de ce genre. Cela me paraissait pertinent et, éventuellement, révélateur, dans la mesure où le cinéma de genre, en lui-même, prend du sens en détournant les codes dont il se revendique. J'avais aussi l'intuition que la lumière diurne avait une personnalité propre qui, sans engendrer la peur vive de certains films qui jouent de l'obscurité, pouvait provoquer une angoisse lancinante, une touffeur, peut-être parfois plus insidieuse et forte que l'effet immédiat des ténèbres. Ce sujet était aussi le moyen d'avancer le fait que la lumière cinématographique, d'une manière plus générale, engendre des problématiques esthétiques intrinsèquement liées à la narration et la mise en scène. C'est notamment pour cela que, pour ma PPM, j'ai confié le rôle de chef opérateur à Basile Baudalet, pour me concentrer sur l'écriture, la direction des acteurs et le cadre.

La lumière du jour a été une clé permettant d'entrer, par une porte plus ou moins grande, dans l'intériorité du film d'horreur. Parfois marginalisée à la mesure de son aspect omniprésent, trivial et quotidien dans la vie réelle, sa présence et la place qui lui est donnée traduisent en fait un rapport au genre, au cinéma, et parfois à la société et à l'air du temps, propre à l'œuvre. Il ne s'agit pas de réhabiliter la lumière du jour et de dire qu'elle est bénéfique, en soi, à l'horreur. C'est, dans son rapport à l'évolution narrative et son lien intrinsèque avec la mise en scène, et non dans sa durée effective à l'écran que la clarté prend un sens. Les ténèbres, dans la part immense qu'elles laissent à l'imagination, seront définitivement le terrain principal de nos angoisses. L'analyse de certaines propositions d'horreur diurnes nous a montré que ce n'est pas dans l'expressivité de la lumière du jour que l'horreur se propage, mais bien dans les faits dépeints, en eux-mêmes, dont le soleil suggère implicitement une plus forte manifestation dans la réalité que la nuit. C'est dans le décalage entre apparence réaliste et essence trompeuse de l'image que naît alors une anormalité dérangeante, propre à une esthétique diurne de l'épouvante.

Personnellement, la réalisation m'a toujours intéressé et cette expérience, autant dans l'écriture de recherche que dans la pratique du court-métrage, conforte mon ambition de tenir ce poste. Depuis très jeune attiré par l'épouvante, cette méthode m'a permis de

découvrir des éléments et des correspondances que je ne soupçonnais pas dans des films que je pensais bien connaître. Je crois être devenu plus sensible aux variations des journées et des nuits à l'écran et pouvoir mieux identifier leur fonction, à la fois visuelle, narrative et symbolique. Attiré par le genre, dont j'apprécie le fort pouvoir évocateur, je ne sais pas encore si je souhaite m'inscrire totalement dans l'horreur. Cela pourrait, éventuellement, me fermer à d'autres histoires et aussi m'amener à ne viser qu'un public de niche. En fait, le plus important est sans doute de faire des histoires sincères qui nous correspondent personnellement. À travers, entre autres, l'exemple du cinéma de Lucile Hadihalilovic ou d'Hélène Cattet et Bruno Forzani, nous pouvons aussi nous convaincre que la question du genre est finalement annexe, à partir du moment où un style se dégage de l'ensemble.

Ce sujet m'a, de plus, permis de comprendre une fonction décisive de la lumière, qui est d'ancrer le film dans un univers, que l'on peut décider de rendre plus ou moins réaliste ou stylisé. En France et ailleurs dans le monde, une tendance actuelle est dans le "naturalisme" de la lumière pour traiter, au contraire, d'histoire typique du genre. Parmi un certain nombre d'exemples, on peut penser à *La nuit a dévoré le monde* (2018) de Dominique Rocher, à *Thelma* (2017) du Norvégien Joachim Trier ou encore à *A Ghost story* (2017) de l'américain David Lowery - certains pourrait aussi songer à *Grave* (2017) de Julia Ducournau même si, à mon sens, ce film s'inscrit dans une vraie lignée gore, telle que le prouve l'usage de lumières vives ou diurnes - . Je pense qu'il ne faut pas oublier ce que ces films doivent à leurs prédécesseurs, qui ont balisé le terrain pour que ces univers, pris sous l'angle réaliste, deviennent compréhensibles et crédibles auprès de la majorité des spectateurs. Ce mémoire a donc été, en me permettant de m'interroger sur l'équilibre significatif de la stylisation, instructif à l'égard de l'écriture, la mise en scène et la direction de la photographie d'une manière plus large qu'uniquement celles du film d'épouvante.

L'idée de ce mémoire est aussi née de la constatation que, paradoxalement, l'horreur, bien que marginalisant la lumière diurne pour la plupart de ses effets, se manifeste de la manière la plus dure et radicale qui soit lorsqu'elle dépeint frontalement, au grand jour, la violence. Nous avons vu que, dans le cas du gore, la journée est finalement le moyen d'éprouver le réel, qui sera toujours, lorsque l'on considère la violence de notre monde, plus horrible que ce que le cinéma ne pourra jamais faire. Il suffit de regarder les images documentaires qui ouvrent *Quien puede matar a un niño ?* pour s'en convaincre...

Pour conclure, la problématique du jour dans le cinéma d'horreur illustre un paradoxe plus large. Pour faire vivre des éléments surnaturels ou, à l'inverse, se hisser à la mesure des souffrances et exactions réelles, le genre est dans une forme *d'impasse*. Il est comme un épouvantail qui n'effraie plus dès lors que nous comprenons qu'il ne peut pas bouger, ou autrement une sorte de singerie quelque peu grotesque du réel. C'est peut-être lorsque l'œuvre est, en elle-même, consciente de ses failles, de sa vanité à exprimer autre chose que l'artifice, qu'à ce moment l'horreur prend une résonance particulière, un élan cinématographique qui va plus loin que le simple voyeurisme ou qu'un tour de train fantôme.

## BIBLIOGRAPHIE

### **Écrits sur le cinéma :**

- AKNIN Laurent, "Avant-propos", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.1
- ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Librairie du collectionneur, 1991
- BAIRD Robert Thomas, *A cognitive poetics of the threat scene: how movies scare us*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995
- BORDWELL David, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981
- BOUVIER Michel, LIEUTRAT Jean-Louis, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1981
- CARROLL Noel, *Philosophy of horror*, Routledge, Chapman and Hall, Inc., Londres, 1990
- DUBOIS Amélie, *Les Innocents, un film de Jack Clayton*, Lycéen et apprentis au cinéma, dossier enseignant 151, CNC, Capricci Éditions, Bordeaux, 2017
- FRIEDKIN William, *Friedkin connection. Les Mémoires d'un cinéaste de légende*, La Martinière, 2014
- GLON Emmanuelle, "Le paradoxe de l'horreur au cinéma"
- LAGIER Luc, THORET Jean-Baptiste, extrait de "Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter, Éditions Dreamland, 1998", *L'Avant-scène Cinéma*, n°574, septembre 2008, p.3-6
- LEUTRAT Jean-Louis, *Vie de fantômes : le fantastique au cinéma*, Essais, Cahiers du cinéma, 1995
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, "Les couleurs du noir et blanc". in *La Couleur en cinéma*, Jacques Aumont (dir), Mazzotta, 1995 p.53-61
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Collin, 2008 (2e édition)
- OSTRIA Vincent, "Le coup de pied de l'âne : les fins à double détente", *Avancées cinématographiques*, n°14, hiver 1986 p. 35 - 38
- ROSE James, *The Texas Chain Saw Massacre*, collection Devil's advocate Auteur, 2013
- ROUYER Philippe, *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, Éditions du Cerf, Paris, 1997
- RUDKIN David, *Vampyr*, BFI Films Classics, British Film Institute, Londres, 2005

### **Écrits sur les arts, la philosophie et la littérature**

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1973, p.104-105

CAILLOIS Roger, *Les Démons de midi*, Fata Morgana, 1991

CHRISTINGER Raymond, "La mythologie du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 19 - 79

DE LATIL Pierre, "Le soleil et la vie", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 203 - 254

KOHLER Arnold, "Les Chantres du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 265-314

Dr. RÖHRICH Lutz, "Le folklore du soleil", in *Le Grand livre du soleil*, Joseph Jobé (dir.), Edita/Denoël p. 81 - 135

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, "Poétique", 1998

STOICHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Librairie Droz, 2000

### **Documentaire radio :**

ISTACE Guillaume, *Radioscopie de la peur*, France Culture, 2017

### **Bonus DVD :**

David Gregory, *Massacre à la tronçonneuse, l'effroyable vérité* Bonus DVD édité par TF1 vidéo, 2014

Commentaire audio avec T. Hooper, D. Pearl et G. Hansen, DVD de *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hopper (1974) édition Elite Entertainment, 2014

Entretien avec José-Luis Alcaine, Dark Sky Films, 2007, Bonus DVD édité par Wild Side, collection Les maîtres du fantastique

### **Sources internet :**

ROBEY Tim, "Georges A Romero: Why I don't like The Walking Dead", *The Telegraph*, 8 novembre 2013, URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10436738/George-A-Romero-Why-I-dont-like-The-Walking-Dead.html>

## FILMOGRAPHIE

### ***Filmographie principale :***

ARGENTO Dario, *Trauma*, USA, Italie, 1993, 106 minutes

CARPENTER John, *Halloween (Halloween : La Nuit des masques)*, USA, 1978, 91 minutes ou 101 minutes (version longue)

CLAYTON Jack, *The Innocents (Les Innocents)*, Grande-Bretagne, 1961, 99 minutes

CRAVEN Wes, *A Nightmare on Elm street (Les Griffes de la nuit)*, USA, 1984, 90 minutes

CRAVEN Wes, *The Last house on the left (La Dernière maison sur la gauche)*, USA, 1972, 91 minutes

DEODATO Ruggero, *Cannibal holocaust*, Italie, 1980, 98 minutes

DREYER Theodor, *Vampyr - Der Traum des Allen Grey (Vampyr, ou l'étrange aventure d'Allan Gray)* Allemagne, France, 1932, 83 minutes

GENS Xavier, *Frontière(s)*, France, 2008, 108 minutes

HADZIHAILOVIC Lucile, *Évolution*, France, 2015, 93 minutes

HADZIHAILOVIC Lucile, *Innocence*, France, 2005, 122 minutes

HOOPER Tobe, *The Texas chainsaw massacre (Massacre à la tronçonneuse)*, USA, 1974, 84 minutes

MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu, ein Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire)*, Allemagne, 1922, 94 minutes

NAKATA Hideo, *Honogurai mizu no soko kara (Dark Water)*, Japon, 2002, 101 minutes

NAKATA Hideo, *Ringu (Ring)*, Japon, 1998, 96 minutes

KUROSAWA Kiyoshi, *Shokuzai (Shokuzai Chapitre 1 et Chapitre2)*, Japon, 2012, 121 minutes et 152 minutes

ROMERO Georges, *Martin*, USA, 1978, 95 minutes

SERRADOR Narciso Ibanez, *Quien puede matar a un niño ? (Les Révoltés de l'an 2000)*, Espagne, 1976, 100 minutes

SHIMIZU Takashi, *Ju-on : The Grudge*, Japon, 2002, 92 minutes

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p. 21** - *Apollon vainqueur du serpent Python*, Eugène Delacroix, 1850, Peinture centrale du plafond de la Galerie d'Apollon, Musée du Louvre, Paris (France)
- p.22** - *Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines*, Jérôme Bosch, v. 1500, Museo del Prado, Madrid (Espagne)
- p.23** - *Le Faux miroir*, René Magritte, 1929, MoMA, New-York (USA)
- p. 24** - *Mystère et mélancolie d'une rue*, Giorgio De Chirco (1914), Collection privée
- p.29** - *L'Empire des lumières*, René Magritte, 1954, Musée royal des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, Belgique
- p.31** - *Vue de Tolède*, Le Greco (1597-99), Huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York, USA
- p.32** - KUROSAWA Kiyoshi, *Shokuzai (Chapitre 1 et Chapitre2)*, Japon, 2012, 121 minutes et 152 minutes
- p.34** - *Christina's world*, Andrew Wyeth, 1948, Museum of Modern Art, New-York, USA
- p.47** - ROMERO Georges, *Martin*, USA, 1978, 95 minutes
- p.49** - *Ibid.*
- p.51** - MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu, ein Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire)*, Allemagne, 1922, 94 minutes
- p.53** - DREYER Theodor, *Vampyr - Der Traum des Allen Grey (Vampyr, ou l'étrange aventure d'Allan Gray)* Allemagne, France, 1932, 83 minutes
- p.55** - CLAYTON Jack, *The Innocents (Les Innocents)*, Grande-Bretagne, 1961, 99 minutes
- p.57** - *Ibid.*
- p.58** - *Ibid.*
- p.59** - *Ibid.*
- p.60** - NAKATA Hideo, *Honogurai mizu no soko kara (Dark Water)*, Japon, 2002, 101 minutes
- p.66** - CRAVEN Wes, *A Nightmare on Elm street (Les Griffes de la nuit)*, USA, 1984, 90 minutes

**p.67** - ARGENTO Dario, *Trauma*, USA, Italie, 1993, 106 minutes

**p.74** - CARPENTER John, *Halloween (Halloween : La Nuit des masques)*, USA, 1978, 91 minutes ou 101 minutes (version longue)

**p.76** - *Ibid.*

**p.81** - SHIMIZU Takashi, *Ju-on : The Grudge*, Japon, 2002, 92 minutes

**p.82** - NAKATA Hideo, *Ringu (Ring)*, Japon, 1998, 96 minutes

**p.83** - KUROSAWA Kiyoshi, *Shokuzai (Shokuzai Chapitre 1 et Chapitre2)*, Japon, 2012, 121 minutes et 152 minutes

**p.84** - *Ibid.*

**p.85** - *Ibid.*

**p.86** - *Ibid.*

**p.87** - *Ibid.*

**p.91** - SERRADOR Narciso Ibanez, *Quien puede matar a un nino ? (Les Révoltés de l'an 2000)*, Espagne, 1976, 100 minutes

**p. 92** - *Ibid.*

**p.93** - *Ibid.*

**p.96** - planche 1 : HADZIHILIOVIC Lucile, *Innocence*, France, 2005, 122 minutes

planche 2 : HADZIHILIOVIC Lucile, *Évolution*, France, 2015, 93 minutes

**p.98** - HADZIHILIOVIC Lucile, *Évolution*, France, 2015, 93 minutes

**p.102** - CRAVEN Wes, *The Last house on the left (La Dernière maison sur la gauche)*, USA, 1972, 91 minutes

**p.103** - DEODATO Ruggero, *Cannibal holocaust*, Italie, 1980, 98 minutes

**p.106** - HOOPER Tobe, *The Texas chainsaw massacre (Massacre à la tronçonneuse)*, USA, 1974, 84 minutes

**p.107** - *Ibid.*

**p.108** - *Ibid.*

**p.109** - *Ibid.*

**p.110** - *Ibid.*

**p.111** - *Ibid.*



## ANNEXE

### ***Extraits de l'entretien avec Laurent Barès, mené le 2 février 2018***

*Son arrivée sur Frontière(s) de Xavier Gens :*

"J'avais rencontré Xavier [Gens] en faisant de la publicité en Tunisie. Il me parle de son projet, je lui dis que ça m'intéresse. J'avais vu des films de genre, j'aime bien le film fantastique mais je ne faisais pas partie de la crypte des gens qui lisaient *Mad Movies* tous les mois etc. Donc je fais le film avec lui et Xavier a entraîné des gens tout à fait passionnés par ça. Du coup ça a créé une vraie synergie de tournage."

*La nuit dans À l'intérieur de Julien Maury et Alexandre Bustillo :*

"La drôlerie d'*À l'intérieur*, c'est que la nuit est totalement fausse. C'est-à-dire que, si vous regardez bien le film, au rez-de-chaussée, c'est orange et au 1er étage c'est vert, mais personne ne se rend compte de ça. J'ai utilisé presque deux « clichés » de la nuit, la lumière au sodium qui court dans toutes nos rues et la lumière au mercure, qui courait plus dans les autoroutes et les choses comme ça et cela fonctionne très bien. C'est comme si on avait coupé les deux univers."

*A l'intérieur, un "film mental"*

"C'est totalement un film mental à l'intérieur. Il n'y a rien de véridique, de véritable ou de crédible. Tout est totalement inventé. Je t'invite à essayer de planter une paire de ciseaux dans une main, de traverser la main et la coller au mur. Il faut avoir une force phénoménale. C'est une image incroyable de voir la main comme ça. Quand [le policier] découvre ça, c'est fou. Personne ne peut imaginer découvrir ça. C'est vraiment quelque chose d'à la fois très violent et de très beau. C'est le paradoxe du film. On va quand même jusqu'à l'héroïne qui tue sa propre mère."

*L'attrait du film de genre et la stylisation*

"Tous les films devraient être faits comme des films de genre. Parce que tu ne peux pas tricher avec le cinéma. Tu ne peux pas mettre une caméra tout bêtement comme ça, faire un

champ-contrechamp comme ça, ça ne marche pas, tu vois. T'es obligé de rentrer dans la discussion, t'es obligé de rentrer dans la narration, t'es obligé de donner des effets, d'avoir un point de vue. Ça ne fonctionne pas sinon, ce n'est pas possible. Sinon c'est ridicule. Tu te rends compte, des histoires tellement invraisemblables, que si tu les fais à plat comme ça, ça ne marchera jamais.

Tu es obligé de tricher, de trouver des points de vue, y compris quand tu fais des films de genre presque contemporains ou même sociaux, comme il y a actuellement. Des films comme *It follows* ou *Ghost story*. Ce sont des personnages qui font des choses très simples. Ils font presque comme nous. Ce sont des « geek », ils font de la musique...mais quelle stylisation incroyable. Il faut reconnaître une capacité de cinéma très forte. Un film comme *Rencontre du troisième type*, c'est la famille de tous les jours où d'un seul coup, le mec a vu arriver une soucoupe volante. Mais 80% de l'histoire ça se passe quand même dans des lieux communs, avec des gens communs, dans des endroits où tout le monde pourrait habiter. Sa force est de tourner un tout petit peu les choses pour les rendre un peu fortes. Le film de genre c'était pour moi l'occasion de faire du cinéma."

#### *Le jour dans À l'intérieur*

"À *l'intérieur* est un film triste, un film nostalgique, comme l'était Alexandre Bustillo. C'est quelqu'un de nostalgique, presque mélancolique. Les tonalités, c'était l'hiver. D'ailleurs, il y a une séquence qui est à l'hôpital avec sa mère sur le parking. Il y avait du soleil, donc on a réussi à trouver un moyen pour rendre le soleil triste. Tout était triste. Ensuite on savait qu'à l'intérieur de la maison, la plupart des images seraient assez chaudes ou un peu vertes. Donc l'extérieur jour, on voulait le traiter différemment, puisque dans le film, ce sont des moments où elle n'est pas en danger. C'était un moyen de les différencier, de donner des respirations, dans un film qui est quand même assez claustrophobe et assez étouffant. On a choisi aussi des lumières très douces, sans contraste, contrairement à ce qu'il se passe à l'intérieur, qui est quand même très sombre."

#### *Le jour dans Livide, de Julien Maury et Alexandre Bustillo*

"[Le jour est à] la fois rassurant et plus léger, puisque le jour était le symbole de la libération, de l'élévation pour le personnage de Chloé, quand elle s'échappe, quand elle s'envole.

C'était aussi, pour elle, un moment de libération. Et puis c'est encore un film claustrophobe, enfermé dans des pièces, parfois même dans le passé. [Bustillo] a vraiment un univers de gens enfermés, qui sont attirés par l'extérieur mais qui ont peur de l'affronter."

#### *Sa façon d'aborder le jour*

"Quand tu fais des films, il faut les faire en contraste entre ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après. Quand tu fais des séquences, elles ne marchent que par rapport à ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après. Alors, la vérité du tournage n'est pas celle du montage, parfois les séquences sont éparpillées, mais enfin, quand même, la plupart du temps, cela fonctionne. On pouvait sortir d'une séquence très sombre...et avoir un grand éclat, ça permet de donner au spectateur des sentiments différents, d'associer la séquence qui va venir à autre chose, de sortir de quelque chose d'angoissant vers quelque chose de plus léger. J'essaie toujours de réfléchir par rapport à ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après. Parfois il faut une continuité, c'est ce qu'il y a de plus difficile. Les séquences d'extérieur jour sont ce qu'il y a de plus difficiles. Tu es victime des éléments, soleil, pas soleil, nuages, le vent, la pluie, tu dois composer avec ça. Tu ne dois pas que les subir, il faut arriver à les tordre un peu. Tu as déjà sur une séquence que tu vas tourner toute une journée, un gros travail de continuité. Une fois que tu as dominé ce travail de contrainte, il faut arriver à exprimer ce que tu voulais exprimer dans la séquence. Parfois c'est assez difficile."

#### *L'étalonnage numérique et la difficulté de l'extérieur jour*

"Arriver à exprimer quelque chose en extérieur jour, c'est très compliqué. Ça relève beaucoup du travail du cadre, de la relation des personnages dans le volume et dans la distance. Tout d'un coup, quand tu es en extérieur, ils ont tendance à être plus loin, tu as tendance à faire des plans très larges, pour respirer, mais parfois ça va contre le sens du film."

#### *Créer de l'angoisse de jour*

"Te dire que tu vas être angoissant le jour, c'est très difficile. Ce qui peut être angoissant, et je trouve que c'est bien réussi, tu remarqueras, dans les films comme *It follows* ou *Ghost story*, c'est l'immobilité souvent. La caméra est fixe, ça prend du temps.

Un autre film que j'aime bien, qui est un peu passé inaperçu c'est *The woman in black*. Il y a une maison hantée dans laquelle il se rend. Il y a beaucoup de séquences de jour. Il y passe tout une nuit simplement. Mais les séquences de jour sont très angoissantes. Ils ont fait un truc très malin, ils ont réussi à équilibrer la lumière à l'extérieur de la maison et la lumière à l'intérieur de la maison. Le personnage se rend compte la première fois qu'il rentre dans la maison qu'elle est hantée. Il y a une séquence terrifiante. Il est dans la maison, il entend un bruit. Il va dans la pièce où il entend le bruit. Il regarde par la fenêtre et il voit quelque chose. On se met dans la place de ce qu'il est censé avoir vu, donc on est en extérieur jour. On le voit lui à la fenêtre, et soudainement derrière lui apparaît le fantôme. Pourquoi est-ce très angoissant? Tu as une lumière à l'extérieur, une lumière impavide, sans contraste, et l'intérieur est pareil. C'est comme s'il était enfermé dehors et dedans à la fois.

La vraie image "extérieur jour", qui fait peur, c'est *Massacre à la tronçonneuse*. Cette lumière du sud des États-Unis, du Texas. Cette espèce de lumière dégueulasse, ensoleillée, où on sait qu'il va se passer des choses dégueulasses. C'est devenu une forme de cliché, il y a pas mal de films qui utilisent cette sorte de chose."

*Sur Massacre à la tronçonneuse et La dernière maison sur la gauche*

"C'est plus des films de bestialité que des films de sensation. Je pense que *Massacre à la tronçonneuse* est une œuvre d'art brut. Je trouve que le réalisateur n'est vraiment pas bon. Après, Spielberg a réalisé ses films. C'est un film d'art brut, car quand tu le vois il n'y a aucune mise en scène, juste il montre les choses. Je trouve qu'il y a une séquence très révélatrice. La fille rentre et trouve ces espèces de sculptures avec des os. Cette sculpture, c'est le film, c'est de l'art brut. De l'art fait par des imbéciles. Tobe Hooper est un mauvais réalisateur, *Massacre dans le train fantôme*, c'est nul, il n'a rien fait. Il a fait ce film-là, qui a subjugué tout le monde parce que, encore une fois, c'est comme l'art brut. Quand il suit la fille qui marche devant la maison, en fait il suit la fille parce que son cul est super. Il y a pas plus que ça, dans sa tête il n'y a pas plus que ça. La scène du repas, c'est d'une brutalité sans finesse. Il n'y a pas de second degré, c'est un film sans second degré."

*Le jour dans Massacre à la tronçonneuse, la différence entre "bestialité" et "sensation"*

"On ne cache rien, tout peut arriver. Tu as ça aussi dans *Cannibal holocaust*, qui est aussi un film de bestialité. Ils ont franchi un tabou que plus personne ne peut transgresser, c'est de tuer les animaux. Tu peux tuer 30 poulets pour faire manger l'équipe, mais si tu en tues un à l'écran... La bestialité ce n'est pas une sensation, c'est un écœurement. La sensation, c'est qu'on t'amène à avoir une réaction. Quelle qu'elle soit d'ailleurs, cela peut être une réaction, un rire par exemple. C'est la mise en scène, la sensation. La bestialité, on te montre les choses. On te dit « voilà on a foutu une caméra, on fout des trucs, vas-y ». C'est presque un genre en soit, le film où on va au bout des choses... un film extraordinaire comme ça c'est *Le Sang des bêtes* de Georges Franju."

#### *La nuit et la stylisation*

"À la fin d'*A l'intérieur*, on ne peut pas dire que ce soit dans la tendresse et la douceur absolue. On voit quand même une femme avec une paire de ciseaux qui coupe le ventre d'une femme enceinte pour aller lui chercher son bébé. Et le dernier plan où on remonte vers le corps d'Alyson, elle est complètement dévastée, avec des flots de sang. C'est violent, mais c'est mis en scène. Donc finalement, tu as un sentiment de bestialité moindre que *Leatherface* avec sa machine, ou même quand il accroche la fille au crochet.

C'est curieux parce que le fait de mettre en scène, on appréhende la violence, on appréhende la bestialité, on la montre, met on la met en scène. On offre un regard sur cette chose-là. Dans *Frontière(s)*, on est parfois entre les deux. On est sur des choses parfois sophistiquées et sur des choses extrêmement brutes."

#### *La séquence de jour dans Frontière(s)*

"Bizarrement quand tu lis un scénario, c'est une séquence totalement à part. C'est un moment de confession assez unique dans le film, il n'y en a pas d'autres, les autres sont plus dans la confrontation, dans la bagarre. Il y a un moment de sincérité, avec des personnages féminins, et avec une vraie victime, jouée par Maud.

On a tourné dans une ancienne ferme en région parisienne. Quand on a trouvé cette chambre, j'aimais beaucoup mais les murs étaient gris, je crois. J'ai dit à Xavier qu'on fasse tout en blanc. Que d'un seul coup, on soit ailleurs. Après on retombe dans la bagarre : elle s'enfuit, elle coupe Samuel Le Bihan en deux sur la scie circulaire...

C'est un moment assez étonnant et en plus c'est une des rares séquences qui est longue, qui est dialoguée etc. Au scénario, elle devait faire deux pages et demie, trois pages, ce qui est assez rare. Les dialogues sont assez lapidaires dans *Frontière(s)*. Là il y avait du temps, de la respiration. C'est je pense la plus longue séquence du film. On va prendre le temps de faire une ouverture, avec la lumière qui vient, qui balaye l'intérieur, on va baigner tout ça de lumière. C'était important aussi car ça permet au spectateur de respirer. On laisse aussi en suspens l'idée que peut-être le personnage de Karina accepte son sort et se livre à cette famille. Il y a une petite éclaircie pouvant peut-être permettre de croire ça."

### *Les ruptures visuelles*

"De temps en temps, il faut créer des ruptures dans les films. Pas toujours, mais de temps en temps, il faut donner au spectateur des moments de calme. C'est difficile à doser.

Dans les films classiques, on va dire traditionnels, c'est souvent quand même beaucoup de jour et la nuit, il se passe des choses importantes. Les personnages ont des cauchemars et prennent une décision sur ce qu'ils ont vécu avant. Il y a des scènes d'amour aussi souvent la nuit, qui symbolise un nouvel élan pour les personnages. La nuit ce sont souvent des mouvements courts mais paradoxaux. Les films de genre c'est peut-être l'inverse en fait. C'est-à-dire que la nuit c'est courant et les séquences de jour font qu'ils prennent des décisions importantes et différentes. Souvent le jour, les personnages dans les films de genre réfléchissent. J'avais chroniqué *I am Legend*, le film avec Will Smith. Le jour, il réfléchit et la nuit, il est préoccupé par ces espèces de vampires qui le pourchassent.

### *Le jour et la lenteur*

"Je pense que dans les séquences de jour, tu as tendance à faire des plans plus longs. Inconsciemment les personnages prennent un peu plus de temps, les introductions sont un peu plus longues."

### *Le noir et blanc*

"Dans *Vampyr*, Dreyer joue beaucoup sur le moment où le jour disparaît, où la nuit apparaît. Il y a beaucoup de séquences qui sont entre les deux. En plus c'est un des rares films

profondément poétiques du cinéma, parfois même jusqu'à une certaine incohérence de l'histoire, il y a des moments où on se perd un petit peu, il faut bien le reconnaître.

C'est vrai que le noir et blanc unifie beaucoup. Si tu veux faire un film qui se passe dans le passé, le noir et blanc aide beaucoup. J'ai fait un film qui relatait le retour d'Antonin Artaud en 1948. Le réalisateur avait décidé de le tourner avec les anachronismes, comme si 1948 était comme le temps du film en 1993 ou 1994. J'étais assistant-opérateur sur le film et ça m'avait surpris parce qu'au bout d'un moment, tu acceptes l'idée que c'est dans le passé, uniquement parce que c'est en noir et blanc. Même si tu vois passer les voitures modernes, tu ne fais pas attention. Effectivement ça a une valeur d'unité et ça t'emmène dans un monde différent. Ça distend les différences entre la nuit et le jour."

#### *Faire une scène de jour angoissante*

"Je crois que c'est le cadre, la stylisation du décor qui est important. L'angoisse vient de la démesure que tu peux donner aux décors. Je ne crois pas par exemple que tout tourner en contre-jour ou de tourner en pleine lumière... je ne crois pas parce que, la plupart des gens qui font des photos, ils les font n'importe comment, c'est à dire à contre-jour, lumière, tout ça, ils sont habitués à ces effets-là. Je crois que c'est le cadre, le rythme du plan. Ce qui est beaucoup plus difficile que la lumière, car c'est un assemblage de plusieurs choses."

#### *Une méthode pour créer de l'angoisse*

Je travaille beaucoup sur les travellings : le suivi - ne pas forcément se déplacer à la même vitesse que les acteurs, par exemple y aller lentement lorsque l'acteur fait quelque chose de violent -, la caméra portée -la façon d'être proche ou loin des acteurs, d'utiliser des focales très courtes quand tu es derrière eux-. J'aime beaucoup les moments où les personnages réfléchissent, où ils se demandent ce qu'il va se passer, donc la caméra s'avance doucement. C'est des supports pour le montage qui sont très forts. Le compositeur peut prendre possession de ce moment-là pour amplifier ton mouvement de caméra. Et de temps en temps il faut savoir ne rien faire, juste être là, regarder les choses se passer, avoir toute une action qui se passe, être immobile et puis, par ce que le personnage a un changement d'idée, au bout d'une minute, tu fais un petit mouvement. J'aime beaucoup ça, j'aime beaucoup la caméra portée aussi."

### *L'éclairage du "film de genre"*

"Les réalisateurs des films de genre sont des gens totalement influencés par leurs références. Ils sont tellement dans le truc qu'ils te balancent 200 000 références. Les gens qui font des films de genre sont très "pollués" par cela. Ils veulent revoir ce qu'ils ont vu. Ce qui fait d'ailleurs des scénarii patchwork. J'essaie justement, avec la lumière, d'échapper à ça. Je crois très sincèrement (je vais être prétentieux) que sur *A l'intérieur* et sur *Frontière(s)*, on a créé un genre de lumière qui a fait école après. La lumière de *Frontière(s)*, je l'ai retrouvée dans d'autres films après, et la lumière de *A l'intérieur* a tellement sidéré, elle est tellement particulière que peu de films s'en sont approchés, parce que il y a des moments où on ne voit même rien. Et pour *Frontière(s)*, les ampoules nues, les températures de couleurs mélangées comme ça, je l'ai revu dans plein de films. Je considère ça comme un hommage. Le film, on l'a fait avec trois fois rien, on a utilisé des guirlandes de Noël pour faire des faces. On avait mis des petites guirlandes comme des tubes avec des lumières à l'intérieur, j'avais entouré la caméra avec et je me déplaçais avec les acteurs pour les éclairer de manière assez douce. Xavier [Gens] voulait faire une séquence à la *Alien*, une séquence à la *Terminator*, une séquence à la *Massacre à la tronçonneuse*... j'étais obligé de discuter avec lui pour lui dire, voilà ça va être ridicule."

### *Les températures de couleurs dans Frontière(s)*

"Même à l'intérieur des couleurs chaudes, il n'y aucune couleur semblable. Chez toi, quand tu as une ampoule et une lumière de chevet, si elles sont allumées en même temps, ce sont des lumières chaudes. Mais, si tu regardes attentivement, leur température de couleurs n'est pas la même. L'avantage du cinéma, c'est de pouvoir mettre des projecteurs de lumière différents. Ce qui fait que les personnages, tout en restant dans une unité chaude, en se déplaçant, ont des variations sur leur visage. C'est moins figé que si tu ne donnes qu'une seule couleur. Ça aide le spectateur à accepter la véracité de ce que tu lui montres."

### *L'enchaînement jour/nuit dans Frontière(s)*

"La séquence où elle se coupe les cheveux est une vraie rupture dans le film, et un vrai départ. On l'a véritablement qualifiée comme un intérieur jour. C'est sans ambiguïté."



Il y a une grande ambiguïté sur toutes les séquences à partir du moment, on va dire, où il s'échappe de Paris. La voiture tombe dans des souterrains, ils rampent dans des boyaux, il y a ces anciennes champignonnières, tout se mélange, on ne sait plus si c'est le jour ou la nuit, si c'est à l'intérieur, si c'est mental, si c'est la réalité... ça, c'est une volonté de ma part. Pour le coup je ne pense pas que Xavier soit conscient de ça. Je crois que c'est une de nos fonctions, c'est-à-dire de donner une interprétation de choses qui ne sont peut-être pas tout à fait conscientes chez le réalisateur, à l'écriture du scénario."

*L'importance des repérages dans le choix des ambiances*

"Un moment que j'aime beaucoup dans la fabrication des films, c'est le repérage, quand tu commences à lire le scénario et que tu vois les décors. Un jour tu vas visiter tel endroit, puis tel autre, puis le puzzle se met en place. Tu fais des photos : « ça, ça vient après ça... il rentre dans un tunnel... ça, on peut le faire la nuit... peut-être qu'on peut faire ça différemment... la cour est complètement fermée, il n'y a pas d'horizon, donc on peut donner l'impression qu'on est fin de jour, début de jour, milieu de jour. » On peut travailler tout ça. Nous aussi on a un inconscient. On se raconte une histoire qui nous pousse à faire des choix qui peut-être ne sont pas réfléchis mais qui vont dans le sens du film parce qu'on est imprégné."

*Frontière(s), un film utérin*

"On a tourné dans un ordre chronologique. Quand on a commencé à river vers la deuxième partie, j'ai compris que, dans la tête de Xavier, cette histoire était quand même très enfouie, très confuse, enfin pas confuse dans son esprit, mais dans ce que ça raconte. C'est très nébuleux. Est-ce que ça existe? Est-ce que ça n'existe pas ? Des néo-nazis qui sont là depuis la Seconde Guerre mondiale, qui ne sont jamais sortis de leur endroit, qui se reproduisent entre eux, c'était quand même compliqué...Donc, il faut donner un corps à ça, il faut donner l'impression que ça existe. C'est un film très utérin. Tout est dans les tripes, dans l'intérieur. Il y a du sang, c'est poisseux et donc je voulais créer une lumière, pas du tout réaliste mais avec une chape de plomb, où la lumière vient souvent d'en haut. Les orbites sont assez sombres, tu vois dans les yeux. Ce sont des choses sur lesquelles on a travaillé systématiquement sur toutes les séquences."

***Extraits de l'entretien avec Lucile Hadzihalilovic, mené le 13 mars 2018****Son envie de faire du cinéma*

"Ce sont les films qui m'ont donné envie d'en faire moi-même. Je pense que ça vient aussi de l'effet que m'ont fait certains films quand j'étais adolescente, notamment les films d'horreur italiens. C'était un cinéma très populaire. J'habitais au Maroc et on voyait des films plutôt commerciaux, enfin ce qui était considéré à l'époque comme du cinéma commercial, et notamment les premiers films de Dario Argento. J'ai trouvé ça à la fois très beau, très fascinant, très effrayant. Ces films-là, ses premiers films surtout, sont, autant que je m'en souviens des films nocturnes, pas tellement des films diurnes, comme après *Phenomena*. Ce n'est pas tellement par rapport à la lumière diurne, mais en tout cas c'est à la fois un cinéma très sensoriel, plastique, de l'inconscient. À cet âge-là en plus j'avais l'impression que c'était un peu le monde des adultes, étranges, mystérieux, effrayants, mais c'était très plaisant. C'était comme si on rentrait dans les rêves de quelqu'un... je pense que c'est cela qui m'a donné envie de faire des films. Il y aussi l'expérience de la salle. C'était très excitant. Être une jeune fille, aller dans ce cinéma... comme c'était du cinéma assez populaire, commercial, et que c'était dans ce pays-là, il y avait beaucoup d'hommes dans la salle. Il y avait un côté un peu transgressif d'aller toute seule au cinéma par exemple ou avec une amie. J'aime beaucoup le cinéma fantastique effectivement, j'en ai vu beaucoup à cette époque.

*La nuit dans Innocence*

"Nous n'avons pas tourné de nuit en fait. Au départ c'est ce que je souhaitais, mais l'on tournait avec des enfants, on n'avait pas le droit de tourner la nuit. Comme on avait des scènes de forêt, Benoit Debie (le chef opérateur) s'était dit que c'était possible. En plus je ne voulais pas que l'on voie trop le ciel, donc c'était très bien, dans la forêt c'était possible. Pour moi c'était très important qu'on ait ces lampadaires d'allumés. Donc je me disais « mais comment on va faire de jour... est-ce qu'on va pouvoir quand même avoir la lumière des lampadaires? » On se disait que s'il y avait un soleil très fort, ça risquait d'être compliqué. Je ne me souviens pas vraiment dans le détail maintenant, mais je pense qu'il y avait des jours qui n'étaient pas ensoleillés et du coup cela a marché, on pouvait quand même sentir la

lumière des lampadaires, bien qu'après, on ait descendu à l'étalonnage. Ça marchait bien puisque contrairement au principe du film, qui était de ne faire que de la lumière naturelle, là ça devient très artificielle, puisque ce n'est pas vraiment la nuit et qu'on fait quand même croire cela. Cela donnait un caractère onirique, on ne savait pas trop si c'était le jour ou la nuit. Quelqu'un m'avait même dit "on ne comprend pas combien de temps se passe, on ne comprend pas que c'est la nuit, on ne comprend pas que c'est le lendemain matin". Je me disais "mince c'est une catastrophe", mais après j'ai réalisé qu'au contraire cela donnait un côté "perdu" et que c'était cela en fait qu'il fallait... c'était le sentiment de cette petite fille qui était perdue et qui rêve éveillée en fait."

#### *Les intérieurs dans Évolution*

"On n'avait pas de lumière du jour du tout dans les intérieurs. Le seul moment où il y a vraiment de la lumière du jour c'est au début avec le dortoir avec la fenêtre... mais sinon il n'y plus de fenêtre donc c'est vraiment souterrain. Mon idée était qu'on était dans les rochers et qu'on arrivait hors des rochers à la fin, quand ils vont dans l'eau ensemble."

#### *Sur le fantastique dans Innocence*

"C'est juste le fait qu'elles soient enfermées, qu'il y ait le cercueil... enfin il y a des éléments qui sont décalés. Il y a une sorte de fantastique mais c'est plus de l'onirisme. À la lisière du rêve, voir du cauchemar et de la réalité. Dans *Évolution* s'est un peu plus marqué dans le genre, même si, quel genre ? Je laisse au spectateur répondre."

#### *Sur l'angoisse*

Pour moi, cela a beaucoup à voir avec une forme d'attente, parce qu'effectivement il ne se passe pas grand-chose. Dans les deux films, les protagonistes sont des enfants, et parfois des enfants un peu jeunes, surtout dans *Innocence*, où il y a une certaine lenteur parce qu'ils ne font pas les choses vite. Ça me plaisait aussi que les plans durent un peu. Et c'est aussi peut-être par le son en fait que je peux créer ce monde-là, plus que par l'image, cette angoisse. Et justement, parce qu'il n'y a pas beaucoup de dialogue, parce qu'il y a une certaine durée, du temps, on est un peu comme si on regardait un monde au ralenti. Déjà, cela me semble être une source d'angoisse. Après cela peut-être de l'ennui pour certains spectateurs, mais ça

c'est autre chose. Et le son, même si, pareil, ce ne sont pas des choses extraordinaires, comme des effets sonores qui justement te font sursauter ou des musiques envahissantes, mais du coup les petits sons... c'est comme si tu devais être un peu en alerte, en attente. Il va se passer quelque chose, mais quoi ? Et on attend et on attend, pour moi c'est ça aussi l'angoisse.

Après, cela peut-être aussi des espaces. Dans *Évolution*, je me disais que, finalement, ce n'est pas la nuit qui est angoissante, mais c'est le côté désert de l'endroit, c'est l'espace, ces petits garçons qui courent dans de grands espaces vides, ça peut-être l'excitation, mais ça peut aussi être quelque chose d'angoissant peut-être, enfin personnellement, je projette un peu d'angoisse là-dedans.

C'est peut-être autant par rapport à l'espace, par rapport au son, par rapport au rythme du film... c'est comme ça que j'essaie de travailler cette anxiété, cette angoisse sourde, latente qui n'explose pas forcément. Dans *Innocence* ça n'explose pas, ça ne sort pas, il n'y a pas de monstre qui sort derrière les buissons et dans *Évolution*, il y a un peu plus des monstres, mais c'est plus diffus."

### *Les espaces vides*

"Ça, voilà, c'est vraiment Dario Argento, les espaces vides, les rues vides. Sa trilogie de thriller au début, ce sont beaucoup de personnages perdus dans des décors vides. Le décor est planté et tu sens que cela peut surgir de n'importe où. D'ailleurs, souvent, dans ses films, ça surgit quand même. Un oiseau... et tout d'un coup, tu as l'assassin. Mais, finalement, ce qui est angoissant, c'est l'attente, le côté désert, c'est le décor qui devient oppressant. Ce n'est pas ça dans *Innocence* vraiment, dans *Évolution* peut-être un tout petit peu plus.

C'est très lié à Dario Argento justement, je pense que ça vient aussi de l'architecture. J'avais lu, dans une interview, Dario Argento parler de l'angoisse que provoquent les ruines, ou, enfin, l'architecture plutôt, ou des éléments comme les sculptures, des décors vides. Je pense que Freud en parle justement dans ses textes, c'est effectivement une espèce d'inquiétante étrangeté. C'est à la fois familier et étrange. Peut-être que le jour fait ça. Normalement le jour, c'est familier, mais en même temps, cela peut devenir étrange et peut-être qu'à midi c'est le moment où le familier et l'étrange..."

### *La direction d'acteur*

"On ne dit pas aux acteurs « jouez et on verra où on met la caméra ». En réalité, on décide où on va mettre la caméra puisque c'est un angle qui nous intéresse, par rapport au décor, à la lumière, à l'espace, et après on place les personnages dedans. Donc, cela les rend moins naturels. Ce côté non naturel du jeu, des enfants, cela me plaît, je trouve ça touchant, au contraire des enfants à l'aise, dans les films américains par exemple. Pour moi, ils ont une autre sorte de naturel, que j'essaie de leur laisser, mais, en même temps, ils sont comme de petites marionnettes."

### *Le choix entre jour et nuit*

"Dans *Innocence*, il y avait une idée que forcément, la nuit, il y avait des choses mystérieuses. Ça me paraît tellement normal, ce qui est de jour ce qui est de nuit, je ne sais pas comment répondre vraiment. Sur *Innocence* par exemple je me disais... on suit comme ça une espèce d'initiation, à cet endroit. Ça me plaisait que le mystère soit caché dans la nuit, à l'heure où les enfants sont censés dormir. C'est comme s'il y avait un deuxième monde, qui se passe la nuit, où les enfants n'ont pas accès. C'était source de mystère et d'une certaine initiation. Il fallait être un peu plus grand pour savoir ce qu'il se passe la nuit... c'est pour ça que les lampadaires allumés, c'était très important pour moi, parce que je me disais "Voilà, on leur dit c'est ça le chemin à prendre pour aller d'un point à un autre. En aucun cas vous ne devez sortir de ce chemin."

Dans *Évolution*, c'est un peu à la lisière. Il y avait beaucoup de choses sous l'eau. J'avais beaucoup pensé au départ, mais évidemment on ne filme pas ça, aux fonds marins, aux abysses, aux mondes sans lumière mais on ne pouvait pas aller dans les abysses. Donc on a filmé sous l'eau comme si c'était de jour, puisqu'on avait besoin de la lumière du jour dans l'eau pour que l'on voit quelque chose, etc. Pareil, il y a la réalité qu'on dit aux enfants, ils jouent au bord de la mer, ils jouent dans le village, ils mangent la soupe et la nuit, c'est pareil, ce n'est pas pour les enfants, c'est pour les adultes. Donc les femmes sortent à la nuit. Comme les petites filles plus grandes sortent la nuit dans *Innocence* pour aller au théâtre, là, dans *Évolution*, les adultes, les femmes, sortent pour se retrouver sur la plage, pour leur cérémonie."

*Des histoires de profondeurs*

"Pour moi c'est beaucoup des histoires de profondeurs. C'est aller voir ce qu'il se passe dans les souterrains et donc dans les profondeurs. Là, il n'y a plus la lumière du jour. Je ne pense pas tant en termes de jour et de nuit mais en termes d'extérieur, et aller sous l'eau, sous la terre.

La nuit est plus dramatique. C'est une transformation, une transfiguration des choses. On ne voit que certaines choses. Par l'éclairage tu peux plus facilement isoler des détails. Le monde devient plus labyrinthique."

## Extraits de l'entretien avec Manu Dacosse, mené le 4 avril 2018

### La distinction jour/nuit dans *Évolution*

"Les jours sont assez clinquants, tournés en plein cagnard et les nuits sont juste éclairées avec des loupiottes. Donc il y a quand même quelque chose de différent, je pense [entre les deux]. Les journées sont quand même assez solaires, et tu as tout le temps la mer. Lucile n'aime pas du tout les ciels bleus, donc systématiquement on a, ce qui peut se rapprocher un peu d'*Innocence* à mon avis, dé-saturé les ciels et la mer. La mer, légèrement, mais on l'a quand même dé-saturée, pour ne pas avoir ce côté carte postale. Cela apporte un truc un peu irréel... après il faudrait que je le revois."

### Le traitement des "extérieurs jour" dans *Évolution*

"Il y a par exemple des scènes de jour en fin de journée, à l'heure magique, ça c'était génial, avec un soleil rasant. Le problème à Lanzarote (le lieu du tournage), c'est que le matin il y a du soleil et l'après-midi, c'était gris. C'est cela qui est compliqué, quand tu dois faire une séquence qui est à la fin de la journée. Du coup le matin, je mettais tout à l'ombre, avec de grands cadres, et puis l'après-midi, on avait la lumière un peu grise de Lanzarote. Ce n'était même pas une volonté, j'ai dit à Lucile : « soit on choisit de le faire au soleil, et on tourne au matin les larges et l'après-midi pour les serrés je tricherai un peu », mais c'était un peu galère, car il n'y avait pas énormément de projo... enfin je savais qu'elle allait opter vers le côté gris, parce qu'elle voulait justement éviter ce côté carte postale."

### A propos d'une scène qui montre les baigneuses dans *Évolution*

Cette scène-là, je pense que nous avons beaucoup cherché, avec les comédiens, puisqu'elle voulait faire vraiment un truc d'étrange et de mal-être. Du coup on a cherché, cherché, et puis quand elle a trouvé, c'était à la fin de la journée, j'étais vraiment à fond sur la caméra, à 3200 ISO, shutter ouvert à fond et du coup il y a un truc un peu étrange qui se crée avec la lumière du jour où il y a quasi-plus de lumière du jour, mais la caméra parvient encore à pousser les systèmes de lumière du jour. Comme tu as beaucoup de profondeur tu as aussi l'orange qui se mélange au loin, et tout ça avec le mélange du capteur, ça fait un drôle de

résultat. Il me semble qu'elles sont toutes les trois nues et qu'elles mangent les coquillages en fait, et elles sont sans les enfants."



*Évolution*, Lucile Hadzihalilovic. Manu Dacosse fait probablement référence à cette scène.

#### *Le choix de la caméra pour Évolution*

"Alexa XT. On voulait tourner en super 16 au départ, mais c'était trop compliqué et trop de risques en fait, et puis c'était quand même un tout petit budget tu vois, sur un million deux, donc, on n'a pas grand-chose. Et l'idée de tourner en Alexa ou en numérique c'était de pouvoir regarder les rushs sur place sans toute une équipe... bêtement j'avais installé un programme sur l'ordinateur de Lucile et elle branchait son disque dur et pouvait regarder les rushs autant qu'elle voulait. Parfois, sur certaines images, on regardait les rushs ensemble, on disait ce qui était bien, ce qui était moins bien. Surtout pour les scènes sous l'eau, on avait tout une idée de trajet, on a pas du tout eu ce qu'on voulait, mais on s'est dit « tiens et si on filmait ça dans le noir sous l'eau, ça peut être intéressant, ça peut nous amener l'idée du trajet et tout ça... » "

#### *Chercher l'effet voulu au moment du tournage*

"Avec Lucile, par exemple, comme avec Hélène [Cattet] et Bruno [Forzani], ce sont des gens qui ont vraiment bien leur film en tête, alors avec des doutes, c'est évident, on ne peut



jamais être sûr à 100%, et du coup, ce que eux veulent vraiment, c'est avoir tous les plans qu'ils ont en tête. C'est leur première angoisse lorsqu'ils arrivent sur le plateau le matin. « Est-ce que je vais avoir tous mes plans ». Donc, nous en préparation, on se consacre à fond pour qu'ils aient tous leurs plans. Et ils savent que, s'ils ont tous leurs plans, ils pourront créer une certaine angoisse.

Après oui, on va sans doute discuter sur certaines atmosphères de lumière, s'il y a des choses que l'on n'a pas pu tester en lumière, par rapport à une scène, on va peut-être chercher sur le plateau l'ambiance dans le plan large. Mais, une fois que l'ambiance est mise dans le plan large, il faut tracer, et faire tous les plans."

### *Préférence pour la nuit*

"Les scènes de nuit, c'est plus beau. En lumière, c'est plus beau la nuit, il n'y a pas photo. Tu recrées tout donc... en jour, quoi que tu dises, à moins de faire un film de Spielberg je pense, tu es toujours dépendant du jour. Tu as déjà les angoisses de la météo, tu as les angoisses du soleil, des nuages... Pour l'instant là où je tourne, on est toujours embêté par soleil/nuage et c'est l'enfer. Il n'y a pas de solution. Enfin, si, tu peux être plus fort quand tu éclaires face au mur, plus fort que le jour, ça tu n'es pas embêté. Mais dès que tu filmes une fenêtre... Si le soleil apparaît, si le soleil sort, tu ne peux pas le couper. J'étais à une scène où le café était orienté nord donc la façade sud et c'était l'enfer, du coup il y avait soleil/pas soleil, ça bouge tout le temps... c'était l'enfer. Et quelle est la solution ? même si tu mets des ND quand il y a trop [de soleil], tu dois les enlever quand il n'y a pas assez... Et puis, cela change si le soleil vient taper en face. Si tu éclaires beaucoup, tu peux être moins dépendant, mais si le soleil descend alors c'est beaucoup trop fort à l'intérieur...

Tu t'en sors toujours, mais ça se joue à la patience. C'est d'attendre le moment et de tourner juste au moment. C'est d'attendre les nuages, ils arrivent toujours. Il y a des moments où c'est stable aussi. Mais il faut être patient parce que tout le monde veut tourner, tourner. A un moment, tu dis : « si on attend cinq minutes c'est réglé ». Et parfois, tu dis oui et puis on tourne comme ça à la va-vite et tu te rends compte que ce n'est pas bon et cinq minutes après, tu te rends compte que t'es parti pour une heure de ciel gris ou une heure de soleil.

Après il y a des trucs, maintenant les caméras encaissent de plus en plus donc ça va. J'étais avec l'Alexa, je regardais la waveform, ça encaisse quand même bien dans la surexposition, comparé à avant."

### *La liberté du film de genre*

"J'emploie beaucoup de fumée, pour marquer les projecteurs. Sur un film de genre, tu t'en fiches, tu ne te poses pas la question, tu mets de la fumée. Un film réel, directement, tu mets de la fumée dans un bar... on va dire « mais il y a personne qui fume »... c'est juste de l'atmosphérique. L'approche sur un film de genre est plus libre. Tu peux mettre des gélamines partout. Tu pourrais mettre des lumières oranges partout, vertes, alors que dans un film réaliste c'est juste dans certains cafés que tu vas pouvoir faire ça."

"Je crois que l'horreur obéit à moins de règles en fait. Tu es plus libre. Après tu vas te mettre des règles aussi, mais de toute façon tu vas toujours un peu contre les codes. Parce que, quand tu fais un film de genre, tu dis « tiens on va essayer de changer un peu les codes ». Je ne sais pas si on le fait toujours, mais on essaie un peu... les réalisateurs que j'ai rencontrés dans le genre viennent toujours avec des idées fortes de lumière, des idées fortes de cadre, des idées fortes de narration. Ce ne sont pas des gens qui viennent avec des non-choix en fait."

### *La séquence du taxi dans Amer, de Hélène Cattet et Bruno Forzani*

"Je suis venu avec l'idée de mettre des gouttes sur le pare-brise, alors qu'on est quand même dans le sud, ce n'est pas possible qu'il y ait des gouttes. Mais ça fait de beaux halos de lumière jaune. Bruno était preneur de ça, il disait « c'est beau donc on le fait ». C'est plus de petits éléments que tu viens rajouter comme ça.

Maintenant que je fais des films plus classiques, enfin plus réalistes aussi, toute cette approche là... des fois tu peux mettre des filtres sur la caméra et mettre quelques gouttes de glycérine, et ça va faire des flous qui sont intéressants, ou avant je jouais beaucoup avec des dioptries et tout ça... mais c'est juste que dans le film de genre tu peux tellement expérimenter et je trouve que les réalisateurs sont très ouverts."

*Théoriser la lumière et le style*

"Avant je théorisais la lumière, maintenant plus. Avant, je me posais vraiment la question de comment attraper un style dans un film. Parfois, je rentrais dans le réalisateur et je lui disais « il faut employer telle focale tout le temps » pour styliser le film. Et en fait, avec le temps, je me dis que cela est fort théorique en fait. J'avais fait un film en Allemagne, tout avec la même focale, parce que je me disais ça allait apporter un style et au fond, à la fin ce n'est pas ça qui apporte le style. Ce sont plus des choix visibles comme être à l'épaule ou faire comme Lucile, tout en plan fixe. Ne pas faire cinquante focales, mais tout faire en plan fixe, tout à l'épaule, ça ce sont des directions très fortes, et ça marque le style... ou mélanger ces styles... Juste sur une focale ou faire les nuits par exemple vertes et commencer par une lumière verte en plein jour pour le raccord, j'y crois un peu moins en fait.

Après il y a aussi le style du côté décoration qui peut aussi faire le lien avec l'unité du film. Au début je croyais beaucoup que c'était les focales. Après ça joue quand même beaucoup les focales, mais pas autant. Je ne fais plus un film tout au 50mm, si je fais un film, c'est minimum au 25, au 32, au 50 et 75. Toujours quatre focales, parce que tu te coupes une richesse sinon."

**Extraits de l'entretien mené avec Fabrice Du Welz, le 28 avril 2018***Le tournage de Calvaire et l'impossibilité de tourner en nuit*

"Ce que je peux te dire c'est que sur *Calvaire*, il y a une grosse part d'inconscient. C'est un premier film, j'ai attendu énormément pour le faire. Il y avait même un enjeu existentiel pour le faire.

Il y a beaucoup de choses qui ont été aussi dictées au niveau de la production, c'est-à-dire que je n'avais pas les moyens de faire des nuits comme j'aurais voulu les faire. Donc, une des raisons pour laquelle le film se tourne en jour, c'est parce que je n'ai pas eu l'argent pour faire les nuits.

Par exemple j'ai eu le même problème sur le film américain que j'ai fait, *Message from the king*, j'avais le même problème, c'est-à-dire qu'il y avait beaucoup de scènes qui se passaient de nuit, et on n'avait pas l'argent pour les faire, donc on les a transformées en jour. Donc voilà, à un moment donné, ce sont des contraintes.

Après sur *Alleluia*, il y avait une vraie volonté de faire ces séquences de jour. Parce qu'il y avait un éclat. En fait, ce que je cherchais, c'était quelque chose qui s'oppose. Que l'Eros et le Thanatos s'oppose tout le temps. Donc les scènes qui me semblaient les plus percutantes en terme d'intensité ou les plus sombres, je voulais les faire de jour. Après, les scènes les plus lumineuses, je voulais les faire de nuit. Cela me semblait être une cohérence, esthétique et thématique, par rapport à l'histoire.

*Calvaire*, c'est un film très inconscient. Même si, je vais être tout à fait honnête avec toi, je l'ai revu parce que j'ai dû le ré-étalonner pour le Japon, je ne l'avais plus revu depuis sa sortie, et je trouve que le film paraît très maîtrisé. Il y a très peu de parasites au film. Le film est très sec et très centré. Il n'y a pas de *gimmick*, même au niveau du son, tout est très épuré. Et il paraît effectivement très conscient."

*Le choix entre une scène de nuit et une scène de jour*

"Je peux écrire une séquence, mais après c'est vraiment la rencontre avec le lieu. Le lieu modifie ma perception. Et ensuite, tu as la confrontation avec le story-board. Pour moi, ça c'est très personnel, le story-board n'est pas une volonté de faire de l'image définie, c'est juste une manière d'éprouver visuellement la scène. Cela peut complètement changer, mais

en tout cas, c'est comme une sorte de brouillon. C'est là-dedans que j'arrive à me déployer le mieux, mais toujours sur base du décor. Le décor définit la lumière, définit comment je vais travailler ma lumière. Parce que je suis complètement obsédé par les textures, c'est pour cela que je continue à travailler en pellicule : les brillances, les fumées, les peaux... je cherche tout le temps à avoir le maximum de brillance dans mon image, que ce soit de jour ou de nuit, il y a toujours cette volonté de brillance, de relief."

"En fait, la distinction jour/nuit, elle s'articule au sein même du scénario. Je ne peux pas isoler une scène et me dire que, celle-là, je vais la faire de jour parce qu'elle m'apparaît mieux de jour. Elle s'articule au sein même de l'évolution du personnage.

Je peux, à certains moments, donner un éclairage de jour ou de nuit, ou faire une séquence de nuit et basculer dans un rêve de jour, et revenir de nuit ou de jour, donc faire perdre une espèce de temporalité. J'ai des séquences comme ça dans *Adoration*<sup>105</sup>.

Ce que j'aime ce sont les petits matins et les fins de journée, de toute façon. T'as une lumière qui est magique, qui est particulière et qui te permet beaucoup de latitude. Surtout dans *Adoration*, qui est une espèce de balade sauvage. Mais après, je me heurte au moyen. J'ai peu d'argent pour faire le film. Comment fais-je, dans une ambition qui est démesurée, avec très peu de jours de tournage, pour faire rentrer des *magic hours* ? Inarritu, quand il fait *The Revenant*, peut se le permettre, parce qu'il a énormément de moyens, ce qui n'est absolument pas mon cas. Je dois composer avec tout ça."

"Quand tu écris un scénario, sur une première passe, tu vas toujours un peu dans le cliché. Après, c'est la réflexion et la recherche de décor qui te font dire que peut-être il faut inverser certains trucs. Je peux te donner un exemple concret : sur *Message from the king*, par exemple, c'était un film noir. Même si je ne suis pas content du dernier acte, même si on m'a mis plein de flashbacks et même si j'ai été un petit peu dépossédé du film, le tournage a été quand même pour moi une zone où j'ai eu une certaine liberté. Comme on n'avait pas les moyens de faire ce film noir dont je rêvais, de nuit, en hommage à certains grands films noirs que j'adore, très contrastés, à la limite du noir et blanc, comme je n'avais pas l'argent, je me suis dit que j'allais faire un film noir de jour, en plein jour. C'était très motivant. Avec les scénaristes, j'ai parcouru le script et toutes les séquences de nuit, on les a retransformées en

---

<sup>105</sup> *Adoration* est le prochain film en préparation de Fabrice Du Welz.

jour. Et ça devenait intéressant pour moi. Après, j'ai eu des problèmes sur le film et il est ce qu'il est aujourd'hui, mais cet exercice-là m'apparaissait vraiment intéressant.

La journée, dans des villes comme Bangkok ou Los Angeles, des villes qui sont d'une vitalité et d'une puissance organique, et très sauvage en même temps, c'est assez fascinant. Ce que j'ai adoré faire par exemple, comme je découvrais la ville pratiquement en même temps que le protagoniste, c'est de donner une perception de la ville qui soit une autre ville. Notamment une fascination pour Downtown, une fascination pour tout ce qui est organique, pour ce qui est crade, ce qui est coupant, témoigner en fait des contrastes, dans la lumière.

C'est ce que j'ai fait un peu dans *Vynian* en Thaïlande. C'est un film qui est très contrasté en termes de décor. Tu as les coins sordides de Bangkok et après tu as la jungle, l'immensité de la jungle, son extraordinaire sauvagerie et sa grande beauté."

"Je n'ai pas de *statement* sur le jour ou la nuit. Cela doit dépendre de l'articulation du personnage. Mais en tout cas, ce que j'aime profondément, c'est confronter le jour et la nuit. Dans l'écriture, tu peux avoir quelque chose de plus convenu sur le jour et la nuit mais en tout cas, à la réalisation, ou dans le décor, tu peux inverser le jour et la nuit et créer une dynamique qui soit encore plus intéressante. Très souvent, quand tu inverses quelque chose, par effet miroir comme tu disais, tu as quelque chose qui peut être intéressant."

#### *Son rejet de tourner en numérique*

"Pour le cinéma que je cherche, que je fais, qui est un cinéma des corps, des viscères, où j'essaie d'aller au plus profond des tumultes, je veux être organique, et le support argentique est le meilleur pour moi, à condition qu'il y ait un décor derrière, et forcément des peaux. Donc c'est un tout en fait, ce n'est pas compartimenté."

#### *Les scènes de nuit et la recherche d'émotion du réalisateur*

"Tout dépend des scènes et de comment tu articules ton scénario. Je pense effectivement qu'il y a des scènes qui doivent être de nuit parce qu'elles sont plus payantes de nuit. Ça dépend de ta dramaturgie, de comment tu fais évoluer tes personnages dans un contexte. Mais aujourd'hui, je ne suis plus intéressé que par les personnages, que par l'évolution des personnages et que par l'émotion. J'ai une espèce d'obsession aujourd'hui pour l'émotion, je veux arriver à dégager un maximum d'émotions, parce que c'est quelque chose qui me

résiste dans mon cinéma. J'ai encore du mal à me lâcher, à rentrer, ou en tout cas à avoir cette pudeur-là. Donc c'est quelque chose sur lequel je travaille aujourd'hui."

#### *Sur la violence dans Alleluia*

Malheureusement, beaucoup de gens ont eu un *a priori* négatif sur le film parce que d'emblée, ils ont trouvé cela trop violent. Personnellement, la violence pour la violence ne m'intéresse pas. La violence m'intéresse à partir du moment où elle est la conséquence de quelque chose. Mais tout ça doit être transcendé dans un cadre, dans un décor et dans une lumière particulière.

#### *Le territoire hostile*

Le territoire hostile, chez moi, c'est quelque chose de récurrent, dont je ne suis pas forcément conscient. Tous les décors dans lesquels évoluent mes personnages sont toujours hostiles. C'est une dynamique que j'aime, au-delà même de la lumière du jour ou de la nuit, le décor doit être hostile. Il doit être sous forme d'obstacle au protagoniste, à l'antagoniste. J'ai l'impression que ça crée une dynamique forte.

#### *Le développement de Calvaire et l'ambiguïté*

"Au fond, à l'écriture, le scénario était beaucoup plus basique. C'est sûr qu'en cinq ans, puisque j'ai galéré cinq ans pour monter le film, j'ai vu énormément de films, j'ai mûri un petit peu. Je n'aurais pas fait le même film si j'avais eu l'argent tout de suite, cela aurait été probablement beaucoup plus basique. Et là, il y avait une complexité, une ambiguïté, et en fait cette ambiguïté, je n'ai pas cessé de la cultiver. Il n'y a que l'ambiguïté qui m'intéresse. Et l'ambiguïté temporelle aussi, l'ambiguïté de la lumière, tout ce qui est ambiguïté en tout cas m'intéresse, et l'ambiguïté bien sûr au-delà du bien et du mal. Puisque mon cinéma n'est absolument pas moral, et je hais les moralistes, de manière générale, comme les réalistes, en art. Pour moi, tout ne peut être qu'ambigu. "

#### *L'expressionnisme dans le film d'horreur et Massacre à la tronçonneuse*

"Le film d'horreur vient quelque part de l'expressionnisme allemand. Et l'expressionnisme allemand joue sur les contrastes très forts, de cadre, de lumière, d'ombres portées... en fait

on est toujours dans quelque chose de très expressif, expressionniste, où le réalisme n'existe pas. Cela ne veut pas dire que tu n'es pas ému, tu n'es pas touché, tu n'as pas peur... on est dans une espèce de distanciation expressionniste, et l'horreur sert à ça.

Après il existe de grands films d'horreur réalistes, ou en tout cas qui adoptent un point de vue réaliste, comme *Massacre à la tronçonneuse*, où d'un coup, on est caméra à l'épaule, on croirait un reportage et en même temps tu es plongé dans une famille complètement dégénérée et tu as peur de la violence. Mais, au-delà du réalisme, il y a quelque chose qui est transcendé et on arrive presque à un impressionnisme. On est impacté... *Massacre à la tronçonneuse* a une forme réaliste, mais il est transcendé cinématographiquement, il est poétique, on dirait presque un film de Buñuel, il est drôle et en même temps c'est un film qui est exploité et qui rapporte des millions de dollars au box office."

#### *L'antagonisme du soleil dans Massacre à la tronçonneuse*

"C'est un soleil qui écrase. Tu le retrouves dans *Wake in fright* par exemple. C'est le soleil qui écrase, dans certains films de Clouzot, dans *Plein soleil*, le soleil devient un antagoniste. C'est un antagoniste au bon déroulement des personnages. C'est utiliser, encore une fois, un élément du décor, un élément concret de la vie, le soleil, la pluie, ce que tu veux en fait. C'est utiliser quelque chose et en faire un antagoniste, en faire un obstacle. Effectivement dans *Massacre à la tronçonneuse*, particulièrement, tu as ce soleil écrasant, ces abattoirs, cette ambiance putride, de grosse chaleur... il en joue complètement. Le film utilise des éléments qui sont des éléments concrets.

Ce n'est que ça. Si tu joues la nuit, soit tu l'as avec toi soit tu l'as contre toi. Si tu joues le jour... tu peux même faire comme dans *Terreur aveugle* par exemple. Le personnage est aveugle, donc tout se passe en plein jour mais elle, elle est plongée dans la nuit. A chaque fois tu as un antagonisme. Forcément, cela influe toute ton image. Soit tu l'as avec toi, soit tu l'as contre toi. Ce n'est pas quelque chose que tu... « oh là on va faire de jour »... je pense que tu as forcément une réflexion sur le jour ou la nuit. Tu ne peux pas faire l'impasse de ça. Après, c'est aussi dicté par des choix de production. Je suis sûr que Tobe Hooper, quand il a fait *Massacre à la tronçonneuse*, il n'avait pas d'argent, il s'est dit qu'il allait le faire l'été parce que ses potes étaient là. Il y a eu en plus une canicule incroyable, il en a joué. »



## **ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

### **Partie Pratique de Mémoire de master**

**Spécialité Cinéma, Promotion 2017-2018**

**Soutenance de juin 2018**

## **LE MAL DES ARDENTS**

**Alexis GOYARD**

**Cette PPM fait partie du mémoire et elle est intitulée : L'usage de la lumière du jour dans le cinéma d'horreur**

Directeur de mémoire : Jérôme BOIVIN (Enseignant)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

## SOMMAIRE

p. 154	CV
p. 158	Note d'intention
p. 159	Synopsis
p. 162	Plan de travail souhaité pour le tournage
p. 164	Plan de travail souhaité pour la postproduction
p. 165	Étude économique

alexis.goyard@gmail.com

(+33) 6 27 40 60 01

17 bis Rue du canal

93200 Saint-Denis

## ENSEIGNEMENT

- 2018 ENS Louis-Lumière, option Cinéma  
2014 Licence de Cinéma / Paris 1 Panthéon Sorbonne  
2012 BTS Audiovisuel, option Montage/Postproduction  
2010 Bac L options Cinéma et Grec ancien Mention Bien

## STAGE

- 2017 Place Publique - réal Agnès Jaoui / DP Yves Angelo (6 semaines)  
*Électricien/machiniste*
- 2011 64 Millièmes (postproduction TV, 1 mois)  
*assistanat de montage TV et institutionnel*  
Téléto (postproduction Cinéma, 6 semaines)  
*observation de la chaîne de postproduction cinéma et visite des laboratoires Eclair*

## EXPERIENCE PROFESSIONNELLE

- de 2011 Assistant vidéo pour BeIN SPORTS  
à 2015 *préparation des caméras et de l'équipement pour les plateaux de direct, cadrage*

---

## TOURNAGE (*Liste non exhaustive*)

<b>Réalisateur</b>	2018	Le Mal des ardents	CM, en cours de montage / Prod ENSLL / Varicam LT
	2017	Des profondeurs	CM, 9 min / Prod ENSLL / Alexa Studio
<b>Chef opérateur</b>	2017	Le Repas de minuit	CM, 2 min / réal Alexis Goyard / Prod ENSLL / Alexa std
		La Cavale de Vera Moon	CM, 15 min / réal Julien Charpier / Prod ENSLL / Alexa std
<b>Chef électricien</b>	2017	Le départ d'Ada	CM, 15 min / réal Louise Vandeginste / DP Baptiste Lefebvre / Prod ENSLL / Varicam LT
<b>Électricien</b>	2017	Place publique	LM / réal Agnès Jaoui / DP Yves Angelo / Prod SBS Films / Red Dragon Vistavision
<b>Machiniste</b>	2017	Place publique	LM / réal Agnès Jaoui / DP Yves Angelo / Prod SBS Films / Dolly F2 Cinesyl
		Tu cultiveras la terre	CM / réal Jessica Puppo / DP Olivier Calautti / Prod FEMIS / Panther S III

## LOGICIEL

Avid Media Composer  
Suite Adobe  
Da Vinci resolve  
Shotput Pro

## LANGUE

Anglais, bon niveau  
Espagnol, niveau intermédiaire

## SECURITE

Habilitation électrique BT/BR  
Stage premiers secours (Croix-Rouge)  
Stage sécurité incendie (AFT - IFTIM)  
Stage sécurité tournage

## **NOTE D'INTENTION du 16 janvier 2018**

Dans le cadre de la partie pratique de mon mémoire, qui traite de l'usage de la lumière du jour dans les films d'horreur, j'aimerais réaliser un court-métrage de fiction, qui ferait entre 10 et 15 minutes, intitulé LE MAL DES ARDENTS.

Ce film raconterait le basculement dans la folie d'un jeune couple qui s'installe dans un village intoxiqué par une substance hallucinatoire et mortelle.

Cette histoire me permettrait d'épouser le sujet de mon mémoire en présentant des situations horribles se déroulant majoritairement en journée. Cela me permettrait d'exercer des effets de mise en scène dans le but de provoquer l'effroi du spectateur et d'expérimenter sur le rendu visuel de la lumière du jour, dans la mesure où les personnages sont soumis à des événements inquiétants et hallucinatoires.

À travers le périple de ce couple à la recherche d'une société meilleure, qui ne trouve finalement que violence et destruction, j'aimerais aussi proposer une métaphore de la difficulté d'entreprendre une vie responsable, fidèle à nos idéaux.

### **Contexte**

Le film s'inspire librement de "l'affaire du pain maudit", qui toucha le village de Pont-Saint-Esprit en 1951. D'abord considérées comme un cas d'ergotisme, maladie moyenâgeuse, les causes de l'intoxication du village, qui toucha plus de 300 personnes et entraîna 5 décès et 30 internements, restent encore non élucidées et ouvertes à des suppositions à peine croyables, telle que l'implication de la CIA et l'usage de LSD.

Cependant, le film se passerait à notre époque et se nourrirait du contexte politique et culturel actuel.

### **Décors**

L'enjeu pour les décors et de pouvoir tourné en région parisienne dans des décors qui restent crédible en tant que lieux éloignés de la mégapole.

Nous avons les autorisations pour tourner dans des ateliers d'artistes à Saint-Denis, dans une maison et un lieu associatif à Montreuil, dans le vieux Goussainville et dans le bois de Vincennes.

### **Personnages**

Le film nécessiterait quatre acteurs pour les personnages principaux et une dizaine de figurants, dont quelques silhouettes.

Les personnages principaux seraient : Flore (actrice - 26 ans), Paul (acteur - 26 ans), Michel (acteur - 50 ans) et Antoine (acteur - 12 ans)

## Matériel

### *Caméra*

Le film serait tourné en numérique. L'argentique est une option tentante, mais serait trop coûteux et risquerait de faire rentrer trop de problématiques extérieures à l'entreprise du film.

J'aimerais éventuellement me servir de la **VARICAM LT** de l'école. Cette caméra est capable de faire du **ralenti** et de **l'accélééré** (avec un maximum de 200 images par secondes pour le ralenti), ce qui m'intéresse pour produire des effets d'angoisse et travailler sur les moments hallucinatoires du film.

De plus, il est possible de retirer le **filtre infrarouge** devant le capteur de la caméra. Bien que l'opération soit délicate, je pense qu'elle serait très profitable pour expérimenter sur la lumière du jour en extérieur durant les phases d'hallucinations.

Aussi, il est possible de se servir de la fonction **2K crop**, qui permet de travailler sur une portion réduite du capteur et ainsi de se servir d'objectif **16mm**.

### *Objectifs*

Travailler avec des **objectifs 16mm** pourrait effectivement m'intéresser pour leur rendu "vintage". Il faudrait que je fasse des essais pour connaître les caractéristiques de ceux de l'école.

Je n'exclurais pas pour autant d'user d'objectifs 35mm. La série **Zeiss GO** me paraît judicieuse, car les premières constatations de mes recherches m'amènent à croire que l'usage du flou est un outil efficace pour produire de l'effroi en lumière du jour.

Éventuellement, se servir de **zooms** serait utile, notamment pour faire des transtravs.

### *Filtres*

Souhaitant travailler à grande ouverture, j'aurais besoin d'une série de **filtres ND**. Je pense qu'il serait profitable de se servir de filtres de diffusion pour donner une identité visuelle au film et accroître certains effets. Des **Fog** pourraient participer à l'aspect inquiétant de l'ambiance visuelle à certains moments.

### *Machinerie*

J'imagine une mise en scène qui marie plans sur branches, plans à **l'épaule** et mouvements de travellings sur **chariot**.

Si le tournage se fait bien en extérieur, il me paraîtrait judicieux de faire les travellings sur rails.

J'aimerais aussi me servir d'un **débulleur**, pour travailler spécifiquement sur l'angulation dans mon découpage.

### *Lumière*

Dans la mesure où j'aimerais travailler en décors naturels, il faudrait que je prévois de tourner avec des **HMI** afin d'avoir assez de puissance en extérieur.

Il y aura aussi des scènes en intérieur, ainsi qu'une ou plusieurs scènes de nuit. Des **tungstènes** me semblent aussi nécessaires.

Bien qu'il puisse être important de travailler sur un éclairage "dur", "à effet", pour provoquer de l'angoisse, j'aimerais aussi créer des éclairages diffus, ne serait-ce que pour faire ressortir par contraste les moments "à effets". Dans ce cas, je pense que je me servais de **SL-1** et du **Lite Tile**. Pour diffuser la lumière naturelle, je pourrais avoir d'une **toile de spi** (2,5 x 2,5 ou bien 4x4) et aussi me servir de **grands borniols** et de **floppys** pour couper la lumière du soleil si besoin.

J'envisage de réaliser le film. Cependant, je pourrais confier les rôles de chef opérateur et de cadreur à d'autres personnes de la classe.

### *Son*

Il faudrait une prise de son direct durant le film. Je compte demander aux étudiants de l'école de participer au tournage. Si cela n'est pas possible pour eux, je chercherais des personnes extérieures à l'école.

Il y aurait aussi un travail important à faire pour le montage sonore et le mixage, ainsi que pour la musique, qui sont des facteurs fondamentaux pour créer la peur chez le spectateur.

### *Effets spéciaux*

Pour la scène finale d'incendie, j'aimerais me servir d'un miroir **semi-aluminé**, pour produire des images non-réalistes et hallucinatoires. Autrement, mon servir d'images de feu en surimpression sur **After Effect** peut-être une solution plus viable.

En ce qui concerne le **maquillage**, il y aurait des effets sanglants, comme lorsque Paul se défenestre et des effets de folies et de fureur qui marquent les personnages.

### *Postproduction*

L'étalonnage sera une étape cruciale, car j'aimerais tourner en V-Log pour avoir une plus grande latitude durant cette étape. Aussi, lors des scènes hallucinatoires, nous pourrions éventuellement modifier la teinte des couleurs.

### *Équipe technique*

Au vu de la nature du projet, j'envisagerais une équipe composée de personnes internes et externes à l'école.

**SYNOPSIS du 10 avril 2018**

Flore et Paul, 26 ans chacun, sont deux squatteurs délogés au matin. Ils quittent Paris en direction d'une ZAD éloignée, dont Paul connaît l'emplacement.

Ils se perdent en chemin et arrivent dans un village qui semble abandonné. André, un villageois, leur explique qu'ils sont en fait dans un lieu autogéré et leur propose de rester. Flore arrive à convaincre Paul de d'accepter l'offre.

Ils aident André dans ses travaux à l'atelier. Paul constate qu'un avion survole régulièrement l'endroit.

La nuit venue, Flore découvre qu'André continue les travaux. Elle parle de ce comportement étrange à Paul, qui décide le lendemain de visiter plus en détail les environs.

Le jour venu, il trouve des villageois réunis autour d'une personne prise de démence. Paul aide à placer le fou dans un lieu plus sûr et inspecte les parages. Une étrange poudre jaune est cachée dans un des ateliers. Paul rentre en contact avec elle et s'évanouit.

Parallèlement, Flore se rend chez André. Le fils du fermier, Antoine, est lui aussi en proie à une hallucination qui l'entraîne à devenir violent pour lui-même. Flore tente de le raisonner, mais le père arrive et l'en empêche. La jeune femme prend la fuite.

Après une longue perte de conscience, Paul se réveille, récupère la poudre et se fait agresser par Antoine. Paul le neutralise et s'enfuit par les bois. Il croise les villageois, en pleine scène de démence collective. Lui-même est en proie à des mirages.

Il arrive chez André et trouve son hôte sauvagement assassiné. Terrifié, il se cache dans la maison. Flore le trouve et l'enjoint à quitter le village. Paul prend peur et se tue en se défenestrant.

Flore trouve la poudre jaune que Paul gardait sur lui. Au milieu des champs, elle brûle le sac, ce qui embrase tous les alentours. Elle s'en va au milieu des flammes.

## Listes Matériel

## CAMÉRA

EQUIPEMENT	QUANTITÉ	DEPART	RETOUR	NOTE
Varicam LT	1			
Série Zeiss GO complète	1			
Série de Bonnettes (0,25/0,5/1/2)	1			
Carte P2 256 Go	2			
Carte SD 8 Go	1			
Plaque à décentrement tiges 15	1			
Jeux de tiges de 15 (longues et courtes)	1			
Poignée F3	1			
Mattebox 3 tiroirs 6x6	1			
Follow Focus	1			
Batterie Bebob 155	4			
Chargeur Bebob	1			
Moniteur Sony PVM 2541 Oled	1			
Roulante Combo	1			
Sangle à Cliquet	1			
Moniteur Leader	1			
Touret BNC 25 m	1			
BNC (6m)	4			
Housse de Pluie	1			
Série Filtres ND	1			
Série Filtres Samfog	1			
Série Filtres Mitchell	1			
Série Filtres Low Contrast	1			
Filtre Polarissant Rond	1			
Filtre Clear	1			
Chercheur de Champ	1			
Spotmètre	1			
Posemètre	1			
Colorimètre	1			
Disque Dur Navette	1			
Ordinateur	1			
Lecteur de Carte P2	1			
Pince Cyclone	1			

Cette liste caméra permet de tourner convenablement dans les conditions de tournage d'un court-métrage de fiction avec une équipe caméra de quatre personnes (cadreur, chef opérateur, 1er et 2nd assistant caméra).



## ELECTRICITÉ

EQUIPEMENT	QUANTITÉ	DEPART	RETOUR	NOTE
<b>TUNGSTENE</b>				
1 KW Fresnel	1			
500 W Fresnel	2			
Joker 1 KW + (softball)	1			
150 W Fresnel	1			
Mandarine	3			
<b>FLUORESCENT</b>				
Kino 4 Tubes 120 Daylight	1			
Kino 4 Tubes 60 Daylight	1			
<b>HMI</b>				
Joker 800 W	2			
1,2 KW PAR	1			
2,5 KW Fresnel	1			
<b>ACCESSOIRES</b>				
Dimmers	2			
Prolongateur 16 A	15			
Pied de 1000	8			
Pied U126	4			
Pied Manivelle	2			
Rotule	8			
Grosse Rotule	2			
Floppy	2			
Cutter	2			
Grand Drapeau	2			
Moyen Drapeau	2			
Petit Drapeau	1			
Jeu de Mamas	2			
Toile De Spie	1			
Cadre Toile 4x4	1			
Cadre Diff 1x1	2			
Grand Poly	1			
Moyen Poly	2			
Déperon	2			
Gélatines				CTB/CTO/+Green/ -Green/etc

Cette liste a été décidée dans l'optique de faire un tournage principalement en extérieur, avec l'usage d'un groupe électrogène 3kW. Elle convient pour un chef électricien, aidé d'un électricien.

## MACHINERIE

EQUIPEMENT	QUANTITÉ	DEPART	RETOUR	NOTE
Tête Fluide	1			
Grande Branche	1			
Petite Branche	1			
Base Plate	1			
Sandbag - gueuse caméra	1			
1/4 de brie				
6 mètres Rails Travelling	1			
Niveau à bulle				
Petit Chariot + Boogies	1			
Barre 3 m aluminium	4			
Borniol 4x4	1			
Borniol 6x6	1			
Taps	4			
Collier Simple	4			
Jeu de Cubes (2x5/2x10/2x20/2x40)	1			
Cube 15x20x30	6			
Bras Magique	4			
Clamp	8			
Grand Cyclone	5			
Petit Cyclone	5			
Élingue	10			
Sangles à Cliquet	5			
Pinces Stanley	15			
Praticable 1 m	1			
Gueuze	10			
Gaffer Noir	1			
Gaffer Blanc	1			
Caisse de Cales (sifflet, bastaing, fines)	1			
Caisse de Face	1			
WD 40	1			
Clap	1			
Bout	4			
Piquet	5			
Maillet	1			
Escabeau 5 marches				

La liste machinerie a été dressée en fonction des exigences du découpage, qui souhaite alterner cadres fixes, mouvements à l'épaule et sur chariot de travelling. Elle convient pour un chef machiniste.

## PLAN DE TRAVAIL SOUHAITE

Lundi 16 avril	Mardi 17 avril
Equipe réduite (5 personnes)	
Seq 1 Flore et Paul	10h : Atelier David seq 11, 13, 12, 20 Paul, André, Flore Equipe complète
	pause dej
	Equipe complète Atelier Nico Seq 18, 19, 23, 24
Equipe complète (16 pers) Flore et Paul Atelier Nico - Nuit américaine seq 14 et 16 Pause repas	Paul, Antoine
seq 15 Flore, André, Antoine Tournage atelier David	tournage 65 rue Paul Eluard Saint-Denis
tournage 65 rue Paul Eluard Saint-Denis	

	Mercredi 18 avril	Jeudi 19 avril
9h 10h	Equipe complète Paul + 5 à 10 figurants	Equipe complète Seq 6 Flore et Paul
10h 11h	Seq 17	Bois de Vincennes
11h 12h		début de la séquence 25
12h 13h		Montreuil ou Bois Vincennes
13h 14h	pause dej	pause dej
14h 15h	Seq 7, 8, 9	seq 25
16h 17h	Flore, Paul, André	Paul
17h 18h		5 à 10 figurants
17h 18h		
18h 19h		
19h 20h	Tournage à Goussainville	Bois de Vincennes et Montreuil
21h 22h		

	Vendredi 20 avril	Samedi 21 avril
9h 10h	Equipe complète	Equipe complète
	Seq 10	Seq 26 et 27
10h 11h	Flore Paul André Antoine	Paul, Flore, André
11h 12h		
12h 13h		
13h 14h	pause dej	pause dej
14h 15h	Seq 21 et 22	Seq 28
16h 17h	Flore, Antoine, André	Paul, Flore, André
17h 18h		
17h 18h		
18h 19h		
19h 20h	Maison à Montreuil	Maison à Montreuil
21h 22h		
22h 23h		

	Dimanche 22 avril
9h 10h	Sur la route
	Equipe complète ?
10h 11h	Seq 2, 3, 4, 5
11h 12h	Equipe en voiture
12h 13h	Flore et Paul
13h 14h	pause dej
14h 15h	Chamby (Picardie)
16h 17h	Seq 29
17h 18h	Flore
17h 18h	
18h 19h	
19h 20h	Sur la route et Chamby
21h 22h	
22h 23h	

Le plan de travail a bien correspondu aux souhaits et aux exigences du tournage.

## PLAN DE TRAVAIL SOUHAITÉ POUR LA POSTPRODUCTION

Montage du 23 au 28 avril. Je vais demander à Véronique s'il est possible de décaler ces dates pour finir le montage après le rendu du mémoire. Cela n'est pas conseillé, mais me permettrait tout de même de rendre mes écrits en temps et en heure.

Le montage son, le mixage, l'étalonnage et la conformation se ferait entre le 23 mai et le 23 juin.

Nous tournerons en V-log et en XAVC 4444 et enregistrerons des proxy sur carte SD en vue du montage sur Avid. Nous allons tester cette configuration en essai.

L'étalonnage se fera sur RAIN ou MIST si possible.

## ETUDE ECONOMIQUE

**Budget régie : 610 E**

Comprend la restauration pour l'équipe pour toute la semaine. En attente d'un devis plus détaillé.

**Budget transport du matériel :**

Devis Transpagrip : 508, 80E TTC

### TRANSPA / GRIP

#### DEVIS DE LOCATION

Gennevilliers Le 4 avril 2018

Production : ENS LOUIS LUMIERE  
 A l'attention de : Alexis GOYARD  
 Film : LE MAL DES ARDENTS  
 Contact Car grip : Jean Jacques MILLO

*Toute Journée commencée, en semaine, sera facturée.  
 Rappel des heures de Départ et Retour des véhicules :  
 9h/11h30 - 13h30/18h30 du Lundi au Vendredi et 9h/11h30 le samedi*

QTE	ARTICLES	P.UNITAIRE	DUREE	NBRE	MONTANT HT
<b>VEHICULES</b>					
<b>Du 16/04/2018 au 23/04/2018 soit 1 Semaine</b>					
1	12 m <sup>2</sup> Régie	500,00 €	S	1	500,00 €
1	Doblo	300,00 €	S	1	300,00 €

**\* A noter qu'à la prise en charge des véhicules, un chèque de caution de : 1000 € ainsi qu'un chèque de 508,80 € vous seront OBLIGATOIREMENT demandés.**

**A défaut de ces chèques, toute location sera IMPOSSIBLE.**

**La restitution du chèque de caution ne pourra se faire qu'après 1 mois date d'encaissement du règlement des factures d'us.**

#### CONDITIONS DE REGLEMENT

Règlement Immédiat

Sont inclus 100 kms/jour et 700 kms/semaine

Pour info : Montant franchise accident : 762 euros HT

**\* Tous les véhicules sont à rendre OBLIGATOIREMENT avec le plein de Gazoil**

SOIT UN MONTANT DE	800,00 €
REMISE 50 %	400,00 €
ASSURANCE 6 %	24,00 €
<b>TOTAL HT</b>	<b>424,00 €</b>
TVA 20%	84,80 €
<b>TOTAL TTC</b>	<b>508,80 €</b>

\* S = Semaine

\* J = Jour

"BON POUR ACCORD" CLIENT Le

SIGNATURE :

Devis next and go :

		<b>Devis</b>			
<i>Le présent devis n'est donné qu'à titre indicatif et ne constitue en aucun cas une obligation légale de la part du loueur</i>					
<b>Catégorie:</b>	E4 / SKMRIVECO DAILY 35S12V12 12M3 - 4DOORS / 3PAX -				
<b>Départ:</b>	CLICHY			le 16/04/2018 à 08:00	
<b>Retour:</b>	PARIS 13			le 23/04/2018 à 08:00	
<b>Code remise:</b>	816394			Durée: 7 jour(s)	
<b>No. client:</b>					
<b>Montant estimé: 280.48 EUR</b>					
Ce tarif comprend:					
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 700 kilomètres</li> <li>- Suppression de franchise partielle dommages (CDW)</li> <li>- Assurance complémentaire pour le conducteur, les personnes transportées et les bagages (PI)</li> <li>- Suppression partielle de franchise vol tentative de vol ou vandalisme (TP)</li> <li>- Taxe locale et/ou TVA</li> <li>- Frais d'immatriculation</li> </ul>					
Ce tarif ne comprend pas:					
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prix du kilomètre supplémentaire (0,16 EUR HT/kilomètre)</li> <li>- Super Cover 27.98 EUR TTC/Jour</li> </ul>					

		<b>Devis</b>			
<i>Le présent devis n'est donné qu'à titre indicatif et ne constitue en aucun cas une obligation légale de la part du loueur</i>					
<b>Catégorie:</b>	B4 / EKMRPEUGEOT BIPER HDI 3M3 - 4DOORS / 2PAX -				
<b>Départ:</b>	CLICHY			le 16/04/2018 à 08:00	
<b>Retour:</b>	PARIS 10			le 22/04/2018 à 20:00	
<b>Code remise:</b>	816394			Durée: 7 jour(s)	
<b>No. client:</b>					
<b>Montant estimé: 169.34 EUR</b>					
Ce tarif comprend:					
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 700 kilomètres</li> <li>- Suppression de franchise partielle dommages (CDW)</li> <li>- Assurance complémentaire pour le conducteur, les personnes transportées et les bagages (PI)</li> <li>- Suppression partielle de franchise vol tentative de vol ou vandalisme (TP)</li> <li>- Taxe locale et/ou TVA</li> <li>- Frais d'immatriculation</li> </ul>					
Ce tarif ne comprend pas:					
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prix du kilomètre supplémentaire (0,12 EUR HT/kilomètre)</li> <li>- Super Cover 20.99 EUR TTC/Jour</li> </ul>					

**Total = 280, 48 + 169, 34 = 449, 82E**

Nous avons mis en place un financement participatif avec Ulule, qui nous a permis d'obtenir 612E. Nous allons régler la location du camion avec, qui sera finalement simplement un 12m3 que nous allons demander à Transpagrip, très probablement, car le camion est muni d'étagères.

J'ai redemandé un devis à Transpagrip, cette fois du vendredi 13 au dimanche 22 avril, pour avoir le temps de charger le camion avant le début du tournage, et uniquement en gardant le 12m3.

### **Décor**

Pour l'instant, seul un décor demande une participation financière. Il s'agit des murs à pêche à Montreuil : 60E.

### **HMC**

Je suis encore en attente des devis pour le maquillage et les costumes. Il nous restera probablement autour de 150E pour ce département.