

Soirée de présentation à la Cinémathèque de Tours
Lundi 14 décembre 2015
Les Innocents de Jack Clayton
Elèves du Première Option cinéma-audiovisuel du Lycée Balzac
Textes des communications

Les Innocents: Présentation du film par Camille CHANTREAU
La chanson de Flora, par Nicolaj JAUBERT
Le son dans *Les Innocents* par Laurianne METAIS
Le manoir de Bly par Noé LARIVEN
Les éléments symboliques du décor: les statues et les fleurs, par Solène BEHILLIL
L'esthétique du film *Les Innocents* par Mathilde BRIENT
Champ/Hors champ dans *Les Innocents* par Eliot STEIN
La Profondeur inquiétante du champ par Lou GUELLIER
La Lumière dans *Les Innocents*, par Aurore GENTILHOMME
Les fantômes, par Victoria GUILLET
Les Enfants: Innocents? par Hélène PEIGNE
Le Montage dans *Les Innocents* par Arnaud LATHIÈRE-LAVERGNE
Le Secret, par Thibault DENIS

Les Innocents: Présentation du film par Camille CHANTREAU

Tout d'abord les années 60 furent marquées par l'émergence des productions de films d'horreur et d'épouvante, dont « Psychose » d'Alfred Hitchcock (1960) « La Maison du Diable » de Robert Wise (1963). Parmi tous ces films, arrêtons-nous sur « Les Innocents », réalisé par le metteur en scène anglais Jack Clayton en 1961. Ainsi pour cette courte présentation nous nous demanderons pourquoi le réalisateur Jack Clayton est sous-estimé et pourquoi son film *Les Innocents* n'a pas rencontré un grand succès public à sa sortie alors qu'il fait partie des films cultes ?

Jack Clayton est un producteur, réalisateur et scénariste britannique qui vécut de 1921 à 1995. Il commença sa carrière chez le producteur anglais le plus influent de l'époque, Alexandre Korda, en tant qu'assistant réalisateur puis monteur. Pendant la deuxième guerre mondiale, il fait partie de l'équipe de réalisateurs de la RAF et réalise son premier film documentaire. Après-guerre, il est producteur associé, notamment pour des films de John Huston. Il réalise ensuite seulement 9 films dans toute sa carrière, qui sont tous tirés d'adaptations de romans, ce qui a été, à tort, perçu comme un manque d'originalité. Le premier film qui rend célèbre Clayton est *Les Chemins de la haute Ville* sorti en 1959. Ce film remporta deux Oscars, dont celui de la meilleure actrice pour Simone Signoret, ce qui lança sa carrière. Il a été considéré comme un des premiers films de la nouvelle vague britannique, appartenant au courant réaliste britannique émergeant à cette époque et surnommé « Kitchen sink realism », le « réalisme de l'évier de cuisine ». Mais alors que la carrière de Clayton semblait toute tracée en tant que réalisateur de cette nouvelle vague britannique, il dérouta critiques et public avec « *Les Innocents* », son troisième film, qui tourne le dos au réalisme. Ce que les critiques n'ont pas compris, c'est que Clayton refusait d'être assigné à un seul genre, il est inclassable et c'est ce qu'il voulait. Il aurait pu devenir le grand réalisateur de la nouvelle vague britannique avec son deuxième film mais il a préféré s'essayer à différents genres et inventer un style différent à chaque nouveau film. Ainsi dans son adaptation de *Gatsby le magnifique* avec Robert Redford et Mia Farrow, sorti en 1974, dont Tennessee Williams a pu dire que le film surpassait le roman de Fitzgerald dont il est l'adaptation.

Les Innocents, quant à lui, appartient au genre que l'on nomme film d'horreur dans les pays anglo-saxons, en référence à l'effet produit sur le spectateur, ou film fantastique, en France, mais c'est avant tout un film fantastique psychologique, que François Truffaut appréciait. 20 ans après la sortie du film, Truffaut rencontrant par hasard Clayton dans un restaurant, lui fit passer ce mot: « *Les Innocents* est le meilleur film anglais depuis le départ d'Hitchcock aux Etats-Unis ». Avec ce film, Clayton choisit de rompre totalement avec le style des films d'horreur de la Hammer qui est très en vogue à cette époque: la couleur et les effets spéciaux grandioses laissent la place à un noir et blanc expressionniste et à une terreur plus suggérée. Se rapprochant davantage de l'atmosphère d'un film comme *Rebecca* (d'Alfred Hitchcock, 1940), « Les innocents » est un modèle de fantastique psychologique, jouant plus sur l'ambiance que sur les gros effets. En cela Clayton est fidèle à la célèbre nouvelle d'Henry James dont ce film est l'adaptation: *Le Tour d'érou*. Cette « novella », format intermédiaire entre la nouvelle et le roman, est parue en 1898 et a eu un grand succès. Elle a été reconnue comme un chef-d'oeuvre renouvelant le genre par des écrivains aussi différents qu'Oscar Wilde, Virginia Woolf et Stephen King pour qui il est « un des seuls grands romans de ces 100 dernières années ». Il y a un élément du livre d'Henry James qui a été particulièrement bien adapté dans le film, il s'agit de l'ambiguïté. Nouvelle et film sont de rares exemples de fantastique pur, au sens où l'hésitation sur l'interprétation naturelle ou surnaturelle des événements perdure jusqu'à la fin.

Clayton avait une idée précise de l'identité stylistique de son film et a peu apprécié les contraintes imposées par la Fox. Tout d'abord, le studio lui imposa le format du film, le cinémascope, auquel Clayton était initialement opposé pour réaliser un film psychologique. Ensuite, le studio a nommé comme scénariste le dramaturge William Archibald, auteur d'une adaptation théâtrale du *Tour d'érou* mise en scène en 1952, intitulée *Les Innocents*, que Clayton n'avait pas du tout aimée. D'ailleurs Clayton n'appréciera pas la première version du scénario écrite par William Archibald. C'est pourquoi deux mois avant le tournage du film Clayton fait appel à son ami Truman Capote qui

réécrivra le scénario en 8 semaines, tout en continuant à écrire son propre roman intitulé *De Sang froid*. Capote a retravaillé les dialogues, en les réduisant et en y ajoutant des ambiguïtés. C'est à Capote que l'on doit le choix du point de vue unique et l'utilisation du flashback. Clayton affirma que 90% du scénario avait été écrit par Truman Capote.

L'actrice principale du film, Deborah Kerr, une des premières stars au Box Office, a été, elle aussi imposée, par la Fox. Elle était trop âgée pour le rôle de la gouvernante (38 ans au lieu de 20) mais Clayton l'a trouvée tout simplement bouleversante dans son rôle tout en nuances, nécessitant de faire passer une grande palette de sentiments en seulement quelques regards. Un autre acteur prestigieux à l'époque, Michael Redgrave, figure au début du film, mais Clayton provoque l'incompréhension du public en frustrant le spectateur de sa présence, volontairement, dans le reste du film. Enfin, les deux enfants acteurs sont particulièrement convaincants. Le choix de casting concernant le rôle de Miles, le petit garçon, est intéressant. Il s'agit de Martin Stephens, déjà célèbre pour son rôle, un an auparavant, en 1960, dans le film d'épouvante de Wolf Rilla *Le Village des damnés*, dans lequel il incarne un des enfants aux pouvoirs surnaturels et maléfiques. Son visage au regard terrifiant présent sur les affiches du film de Rilla devait être dans les esprits des spectateurs des *Innocents*.

Le film est soutenu par la photographie de Freddie Francis et par la musique du compositeur français Georges Auric, également auteur de la musique de *La Belle et La Bête* de Jean Cocteau, film admiré de Clayton.

La Fox a aussi voulu censurer la fin du film- vous comprendrez pourquoi- mais Clayton a obtenu le « Final Cut ». Jack Clayton ne manquait pas d'originalité et ne se laissait pas influencer car en dépit de toutes les contraintes de la Fox, il a su affirmer ses choix esthétiques.

Les Innocents a inspiré des générations de cinéastes de genre. On pense au beau film «*Les Autres*» de Alejandro Amenábar. Pour conclure «*Les Innocents*» n'a pas fini de nous fasciner par sa beauté secrète et vénéneuse, tout comme son atmosphère trouble et inquiétante. J'espère que vous apprécierez ce film autant que moi il me reste plus qu'à vous souhaiter une excellente soirée.

La chanson de Flora, par Nicolaj JAUBERT

L'air étrange de la chanson de Flora résonne encore dans notre tête et n'est pas prêt de nous quitter. Il a été composé, comme la musique originale du film, par Georges Auric, un compositeur français de nombreuses musiques de film comme par exemple *La belle et la bête* de Jean Cocteau et *La grande vadrouille* de Gérard Oury. La chanson, absente de la nouvelle d'Henry James, est un bon exemple de choix d'adaptation réussi. Elle s'inspire de l'air de Miles dans l'opéra de Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* joué pour la première fois en 1954. La chanson est chantée a cappella, c'est-à-dire sans aucune instrumentalisation.

L'air de Flora apparaît d'abord au début du film se substituant à la fanfare de la *20th Century Fox*. C'est un signe fort d'indépendance du réalisateur Jack Clayton qui montre qu'il ne se laisse pas écraser par les sociétés de productions. Mais, surtout, alors que les spectateurs sont plongés dans l'obscurité d'un écran noir pendant une durée déconcertante, cet air installe l'ambiance inquiétante et angoissante du film. N'étant attaché à aucun personnage, émanant d'on ne sait où, il est en fait donné comme une énigme au début du film. Plus tard dans le film, Miss Giddens trouve par hasard une boîte à musique qui joue l'air, pendant une partie de cache-cache avec Miles et Flora. Dans la boîte à musique, apparaissent un portrait de Quint et une petite danseuse en tutu qui symbolise ici Miss Jessel, qui enseignait la danse à Flora. On peut donc en déduire que c'est Miss Jessel qui a appris cette chanson à Flora.

Mais que dit cette chanson?

*Nous étions étendus, mon amour et moi sous le saule pleureur.
Mais maintenant je suis seule et pleure auprès de l'arbre.
Chantant « O pauvre saule » près de l'arbre qui pleure avec moi
Chantant « O pauvre saule » en attendant que mon amant revienne à moi.
Oh saule je meurs, oh saule je meurs.*

Evocation voilée de la sexualité, séparation des amants, mélancolie, mort: cette chanson au sens ambigu n'est pas du tout une chanson pour enfants! Cette chanson d'adulte placée dans la bouche de Flora est dérangeante. L'impression est d'autant plus étrange pour le spectateur que ce n'est pas une enfant qui chante réellement, mais une chanteuse adulte, Isla Cameron, qui joue le rôle d'Anna, une servante, dans le film. Elle imite une voix de petite fille. On voit bien que cet air illustre la question du film c'est-à-dire la possession des enfants par des adultes.

Sous ses faux airs de douce et jolie complainte, la musique, répétitive et entêtante, imprègne les esprits, comme les fantômes hantent les vivants.

En conclusion on peut dire que la chanson d'Isla Cameron est un vrai *leitmotiv* du film au sens musical, c'est-à-dire un motif associé dans un opéra à un personnage: Flora et son double fantomatique, Miss Jessel.

Le son dans *Les Innocents* par Laurianne METAIS

Nous nous demanderons quelles sont la source, la nature et la fonction du son dans l'interprétation des événements surnaturels qui surviennent tout au long du film.

Dès le générique la source du son est incertaine et amène le spectateur à se questionner sur son origine. En plus des pleurs de Miss Giddens qui est un son *in* puisque l'actrice est visible à l'écran lorsqu'elle émet ce son, il y a un fond sonore avec des chants d'oiseaux qui sont d'abord off puis hors champ et dénotent avec le caractère sombre et tragique de la scène. Dans les nombreuses scènes dans lesquelles ces chants d'oiseaux sont présents, ils sont très souvent forts, presque assourdissants, et sont au premier plan sonore. Cependant, il reste difficile d'en identifier la source et la provenance, et ces oiseaux hors champ semblent alors n'être qu'une simple hallucination sonore comme dans la séquence de la première apparition de Quint, quand Miss Giddens entre dans la tour. Le fond sonore est envahi par de très forts bourdonnements d'abeilles. Ce son hors champ est fort et dérangent à l'oreille et nous pousse, spectateur, comme Miss Giddens, à nous poser des questions sur sa provenance. Ces bourdonnements sont censés être *in* mais aucune abeille n'est dans le champ. Ces sons qui ne correspondent pas à l'image nous amènent à nous questionner sur la réalité des événements. De même, dans la séquence de Miles à cheval les chants des oiseaux se changent peu à peu en croassements très forts, qui en deviennent presque effrayants. Miss Giddens, très impressionnée par cette démonstration, entre dans une sorte de transe qui ne prend fin que lorsque le bruit d'ailes d'oiseaux prenant leur envol la ramène à la réalité. Le problème qui se pose alors est qu'aucun oiseau n'est visible dans le paysage, malgré le son très fort. Miss Giddens les cherchent du regard mais elle semble être la seule à les entendre étant donné que les enfants ne réagissent pas. Dans tout le film, la source du son est difficile à identifier et induit un doute sur la réalité des événements. La musique et des bruitages sont associés au surnaturel et aux fantômes.

Dès le générique du film mêlant la chanson de Flora et les pleurs de Miss Giddens, la musique et les sons contribuent au mystère et au caractère à la fois onirique et angoissant du film. La musique orchestrale et les bruitages sont des composantes très importantes de la mise en scène des apparitions. En effet, musique et des bruitages jouent un rôle essentiel comme annonceurs de l'action. En effet, par des changements de rythmes et de sonorité, ils anticipent l'action et créent du suspense. Au générique, un fond sonore très lent offre une continuité douce entre le récit principal et le flashback et confère aussi un caractère onirique à l'histoire, avant même qu'elle n'ait commencée. Lors de la première apparition de Quint, la musique, les bruitages s'arrêtent net et le silence s'installe. L'apparition des fantômes provoque une perturbation sonore. Même les voix des personnages réels sont empreintes d'une musicalité presque non naturelle, comme si les voix des vivants étaient modifiées par la présence muette des fantômes. Par exemple, juste avant la première apparition de Miss Jessel dans le couloir, juste avant le jeu de cache-cache, on remarque un phrasé musical dans l'appel de Flora («We're ready!»/«Nous sommes prêts») auquel fait écho la réponse lyrique de Miss Giddens («I'm coming!» / «J'arrive!»). Ce court échange, quasiment chanté, sans être une citation de l'opéra de Benjamin Britten *Le Tour d'écrou*, nous rappelle l'admiration que Clayton portait à l'oeuvre qui a précédé le film. Dans la scène qui suit, le parcours de Miss Giddens à travers les couloirs est accompagné par une musique orchestrale où les motifs ascendants et descendants joués par la clarinette et la flûte contrarient le mouvement de montée de Miss Giddens. La musique contribue à brouiller les repères spatiaux. La musique s'arrête brutalement quand Miss Giddens, sentant une présence dans le couloir, appelle «Anna». S'opère alors une rupture de style musical et d'atmosphère, une musique jamais entendue auparavant débute, une musique électronique qui installe un malaise, une tension, et annonce l'irruption d'un événement paranormal. L'utilisation de la musique produite par un synthétiseur était nouvelle à l'époque au cinéma et a été composée par Daphne Oram, compositeur de musique électronique. Mais cette musique qui s'arrête brusquement pour reprendre aussi soudainement pose alors la question de l'influence du point de vue unique de Miss Giddens sur la perception sonore.

Le manoir de Bly par Noé Lariven

La majeure partie du film se passe en intérieur. Or si les scènes d'extérieur ont été tournées à Sheffield Park, dans le Sussex, toutes les scènes se déroulant à l'intérieur ou sur la terrasse ont été tournées aux studios Shepperton en Angleterre, fondés en 1931. C'est le tournage en studio qui a permis à Jack Clayton et son chef opérateur Freddie Francis non seulement de choisir chaque élément du décor, mais aussi de maîtriser entièrement des éclairages complexes.

La Sheffield Park House est un manoir de campagne gothique construit au début du XVIIIème siècle. Il se trouve sur le donc sur le domaine de Sheffield Park, là où existait jadis le château dans lequel fut retenue prisonnière la reine d'Écosse Mary Stuart entre 1568 et 1584. Il n'en reste aujourd'hui que la tour où la reine fut détenue, tour où certains disent avoir vu son fantôme. Ce lieu est donc empreint d'histoires de fantômes.

Les lieux sont toujours propices aux apparitions fantomatiques : Le couloir où la gouvernante Miss Giddens voit pour la première fois Miss Jessel, par exemple, est étroit et mal éclairé, le grenier, où elle trouve la photo de Quint est encombrée de souvenirs inquiétants tel le clown qui hoche lentement la tête.

La tour où apparaît la première fois Quint est aussi remarquable : De forme beaucoup plus sobre que le reste de la bâtisse, elle n'en est pas moins impressionnante et imposante, avec son sommet environné de brumes lors de l'apparition de Quint.

On retient également la folie de style gothique au bord de l'étang où apparaît Miss Jessel. Une folie est à l'origine en architecture, une maison de campagne, plus souvent un pavillon voir même une rotonde (comme le cas qui nous occupe) que les nobles du XVIIIème siècle aimaient à se faire construire, par folie dépensière et par goût du pittoresque architectural. Ce nom est cependant éminemment symbolique puisque c'est en ce lieu d'apparition du spectre de Miss Jessel que Miss Giddens s'interroge sur sa propre santé mentale. C'est dans la folie que Miss Giddens forcera Flora, en vain, à prononcer le nom de miss Jessel.

Quand on parle de noms ambigus, on ne peut que s'arrêter sur le nom de Quint : on peut faire dériver le nom du personnage de serviteur dévoyé de l'adjectif anglais « quaint », signifiant bizarre ou pittoresque, et qui s'applique particulièrement à l'architecture. Peter Quint est donc fortement lié par son nom au manoir gothique de Bly qu'il hante de sa présence.

Dès son entrée dans le domaine de Bly, Miss Giddens franchit des seuils symboliques qui pourraient figurer des frontières entre le monde réel et le monde de spectres. Ainsi, c'est de plein gré qu'elle franchit le porche monumental de Bly. Les fenêtres sont autant d'interfaces avec l'au-delà et les couloirs sombres et interminables de Bly figurent aussi le labyrinthe mental dans lequel erre Miss Giddens. Les escaliers sinueux aux ombres démesurées qui n'ont pas de source de lumière réaliste ne sont pas sans rappeler l'expressionnisme Allemand ou les « prisons imaginaires » du peintre néo-classique Piranèse qui ont tellement influencé le roman gothique anglais.

Les éléments symboliques du décor: les statues et les fleurs, par Solène BEHILLIL

Dans *Les Innocents* de Jack Clayton le décor participe à l'univers fantastique du film. Je souhaite attirer votre attention sur deux éléments du décor très présents dans le film et qui jouent un rôle symbolique: les roses et les statues.

Les roses sont associées systématiquement au personnage de Miss Giddens: quand celle-ci entre pour la première fois dans le manoir, elle touche un bouquet de roses qui perdent d'un coup leurs pétales. Ce signe de mauvais augure est ambigu: est-ce Miss Giddens qui cause la destruction des roses ou bien la décomposition est-elle déjà à l'oeuvre dans le manoir où les enfants vivent en vase clos? C'est ce que suggère la remarque ambiguë de Mrs Grose voulant rassurer Miss Giddens qui vient de détruire le bouquet: « Cela arrive tout le temps ». A ce propos, le nom du manoir est intéressant: « Bly » est proche du mot « blight » en anglais qui désigne à la fois une maladie des plantes (rouille, mildiou), mais aussi plus généralement signifie « décomposition » ou « fléau ». ainsi, caché dans le nom du manoir de Bly, on trouve l'idée de flétrissure et de mort.

Par ailleurs, la rose symbolise la femme et aussi la virginité, celle de Miss Giddens et celle de la petite fille. Il s'agit d'ailleurs toujours de roses blanches. Le prénom de Flora, fleur, évoque sa pureté virginale. Pourtant, ce prénom est trompeur, puisque l'enfant a perdu une part de son innocence, au contact d'adultes corrompus, Jessel et Quint. Juste avant l'apparition du fantôme de Quint, figure de la corruption, Miss Giddens, coupe des roses, symbole de virginité. C'est dans le bosquet de roses que Miss Giddens découvre cette statue inquiétante d'enfant tenant des mains d'adultes coupées qui semblent symboliser le lien à la fois rompu par la mort et entretenu au-delà de la mort entre les deux enfants et les deux adultes que sont Quint et Miss Jessel. De la bouche de la statue sort un insecte répugnant, symbole du secret invouable que Miss Giddens voudra faire sortir en vain de la bouche des enfants.

Les statues de manière générale sont une part importante du film. Elles représentent toutes des adultes, notamment celles disposées mystérieusement en cercle sur la pelouse. Elles exercent une fascination sur Flora qui les regarde depuis la fenêtre. C'est là qu'apparaîtra Quint à Miss Giddens à la fin du film, confirmant l'idée que les statues sont associées aux fantômes: comme eux, elles sont omniprésentes, parfois de manière discrète dans le fond du décor, dans la profondeur du champ. On peut les considérer comme des personnages à part entière. Comme les fantômes, ils allient à la fois la vie et la mort : inertes, figées dans la pierre, elles ont néanmoins une apparence humaine et, par leur dimension, imposent leur présence au milieu des vivants. On peut penser aux statues sculptées par les Grecs appelées « colosses » qui représentaient les morts: doubles des vivants et représentants de la vie après la mort. La mort, telle un sculpteur, pétrifie le vivant à l'instant où elle le touche. Miss Giddens, elle-même, dans l'étrange manoir de Bly, face aux apparitions des fantômes, est, elle-même pétrifiée de peur, « statufiée », contaminée par les fantômes.

L'esthétique du film *Les Innocents* par Mathilde BRIENT

« Les innocents » est un film riche, complexe, ayant inspiré des générations de cinéastes. Considéré comme un chef-d'œuvre et l'un des rares cas de "fantastique pur" au cinéma. Ce film est en fait basé sur un événement surnaturel et inexplicable au sein d'un environnement réel qui rend possible le doute, l'hésitation, et par conséquent le fantastique, selon la définition de Tzvetan Todorov.

Clayton utilise toutes les possibilités et la puissance des effets cinématographiques pour faire planer un doute, une hésitation, une perplexité dans l'esprit du spectateur. Ainsi le temps de ces apparitions fantomatiques, les bruits, les sons quotidiens, sont remplacés par des sons inquiétants ainsi que des ralentis et des cadrages puis des forts contrastes mettant le spectateur mal à l'aise. Durant tout le film, Miss Giddens pense que les enfants ont été pervertis par les anciens domestiques. Les insultes que Flora profère, le comportement étrange et presque adulte de Miles, tout cela tend à faire croire que les enfants sont possédés par les esprits pervers de Miss Jessel et de Peter Quint. On peut se demander si Miss Giddens est vraiment folle et que ces apparitions sont le fruit de son imagination. Les enfants sont-ils vraiment possédés par les deux adultes ? Le doute s'installe petit à petit à mesure du film. Jusqu'à la dernière image et jusqu'à un final bouleversant, le film garde tout son mystère. Toutes les interprétations sont possibles. Il s'agit là de fantastique "pur".

L'esthétique de Clayton dans *Les Innocents* doit beaucoup à l'expressionnisme, un courant pictural apparu à la fin du XIX^{ème} siècle, en Europe du Nord, particulièrement en Allemagne. Ce mouvement fut condamné par le régime nazi qui le considérait comme un «art dégénéré». Le cinéma expressionniste est un cinéma anti-réaliste. C'est la perception du monde déformé par une forte angoisse. Clayton est célèbre pour son observation aiguë des phénomènes de conscience et de perception. Ses techniques de composition soigneusement élaborées le font comparer à un peintre expressionniste. Clayton a la capacité de créer des univers troubles, désenchantés, issus d'un ancien monde victorien. Les liens esthétiques qui unissent *Les Innocents* à l'expressionnisme sont importants. Il y a beaucoup de traits communs : l'utilisation des contrastes, l'architecture, l'atmosphère sombre, les thèmes macabres. L'ombre joue également un rôle traduisant une dualité du personnage dans l'expressionnisme comme dans *Nosferatu* de Murnau. Comme Jonathan Harker se rendant au château du vampire, c'est volontairement que Miss Giddens franchit à pied le seuil symbolique de Bly. Pour reprendre le célèbre intertitre présent dans la version française et admiré des surréalistes, « Quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. ». De même, Flora vient à la rencontre de Peter Quint et sa première apparition se fait dans un reflet. On peut aussi penser à un autre film expressionniste, notamment dans la manière de filmer les exaliers (dans le château et dans la tour où apparaît Quint), *Le Cabinet du Docteur Caligari* avec ses jeux d'ombres, ses contrastes accentués entre le noir et le blanc, ses décors peints, son exploration de l'inconscient et sa fascination pour le monstrueux.

Dans *Les Innocents*, on peut voir aussi des références picturales. Dans la séquence où Miss Giddens est agitée dans son sommeil alors que Flora la regarde avec insistance au pied du lit, la petite fille porte un regard angoissant, inquiétant et diabolique. Le fait que Flora, associée au reptile (sa tortue Rupert) soit accollée à la colonne torse du lit peut rappeler les représentations du serpent dans l'iconographie du Paradis terrestre, par exemple chez Michelange ou Masaccio. Clayton semble aussi influencé par deux tableaux du peintre britannique Füssli. Quand Miss Giddens dort et que les visages des enfants apparaissent en surimpression, on peut penser au *Cauchemar*, peint en 1781, qui représente deux démons (incubes) portant leur regard sur le corps d'une femme qui sommeille. Film d'époque, les bougies sont aussi fortement présentes. Les scènes où Miss Giddens erre dans ce décor sombre avec un chandelier à la main peut rappeler le *Lady Macbeth somnambule* également de Füssli, comportant un personnage pris de folie et sujet à des hallucinations, Lady Macbeth.

Ce film a une esthétique vaste, fantastique et expressionniste. Clayton a un style très personnel, *Les innocents* reste un classique, et un film à découvrir pour tous cinéastes.

Champ/Hors champ dans Les Innocents par Eliot STEIN

Les Innocents utilise de nombreux procédés pour créer de l'angoisse. L'un d'eux est le hors-champ, c'est-à-dire ce que l'on ne voit pas à l'image, qui est suggéré et caché par le cadre. Mais comment Clayton fait-il ressentir cette angoisse à travers le hors-champ ? D'abord par la création de suspense lors d'un raccord regard puis par la création d'une présence que l'on ne voit pas à l'image.

En effet, pour rendre son film angoissant, Clayton joue beaucoup avec les raccords regard, c'est-à-dire montrer un personnage qui regarde quelque chose hors-champ, puis, dans le plan suivant, montrer ce qu'il regarde. Pour faire ressentir de l'angoisse à travers ce procédé, Clayton fait durer le premier plan ce qui crée du suspense. On retrouve donc ces raccords regard angoissants dans la scène de la première apparition de Quint sur la tour et celle de la première apparition de Miss Jessel dans le lac : dans les deux scènes il y a un gros plan sur le visage de Miss Giddens qui regarde quelque chose hors-champ, l'angoisse est également renforcée par un changement sonore. Ce procédé est aussi utilisé sous forme de champ contre champ, notamment dans la scène de la deuxième apparition de Quint derrière la fenêtre, lors du cache-cache. Dans cette scène, Miss Giddens se retrouve face à face avec Quint qui s'approche d'elle, mais au lieu de nous montrer les deux personnages dans le même plan, Clayton décide de nous les montrer à travers un champ contre champ en alternant des plans de chaque personnage. L'angoisse est donc créée dans les plans sur Miss Giddens car on ne sait pas à quelle distance se trouve Quint, hors champ, qui continue d'avancer vers elle.

Durant tout le film on ressent une présence hors-champ qui participe grandement à l'angoisse générale des *Innocents*. Pour nous faire ressentir cette présence, Clayton utilise plusieurs procédés: on la ressent à travers le regard fixe et hors-champ d'un personnage et à travers les angles de prise de vue et les mouvements de caméra. Par exemple, au début du film, dans la scène de la chambre avec Flora et Miss Giddens, Flora se lève de son lit et va sur le balcon, elle commence à fredonner sa chanson puis elle s'arrête et regarde hors-champ avec un petit sourire. On ne saura jamais ce qu'elle a regardé. Dans la scène du spectacle costumé, Miles récite son poème en s'approchant de la fenêtre. A la fin de son poème, il reste longuement face à la fenêtre en regardant hors-champ. Là encore, on ne saura jamais ce qu'il a regardé. Enfin, lors de la scène finale, Miles regarde fixement hors-champ avant qu'il meurt. On ne saura donc jamais ce qui l'a tué. Tous ces regards hors-champ nous donne à imaginer les regards des fantômes, les spectres existent aussi par le regard des personnages. Les angles de prise de vue et les mouvements de caméra font également ressentir cette présence aux spectateurs. Lors de la scène où Miss Giddens lit la bible au coin du feu, la caméra la filme en plongée et s'approche d'elle en lui tournant autour à la manière d'un spectre. Ces procédés suggèrent la présence des fantômes plutôt que de nous les montrer et permet donc au public de les imaginer ce qui accentue le côté fantastique du film.

Tous ces procédés plutôt subtils créent l'angoisse qui plane sur tout le film et font des *Innocents* un film empreint d'une réelle force psychologique plutôt qu'un banal film d'épouvante.

La Profondeur inquiétante du champ par Lou GUELLIER

Jack Clayton a dû s'accommoder d'une contrainte forte imposée par la Fox: le format. Autant le cinemascope, par sa largeur et l'horizontalité de son cadre rectangulaire convient parfaitement au genre du western, puisqu'idéal pour filmer les paysages, autant il ne se prêtait pas a priori à un thriller psychologique tel que *Les Innocents*. De ce fait Clayton a dû résoudre les questions suivantes : comment gérer tout cet espace ? Comment faire exister l'univers mental du personnage avec un tel champ ? Finalement, Clayton a tout à fait maîtrisé son format, l'exploitant même à son avantage, par sa mise en scène créant une inquiétude à l'intérieur du champ.

Trois procédés ont été mis en œuvre pour utiliser au mieux le scope. Le surcadrage est le premier. Qu'est-ce que le surcadrage ? C'est un procédé consistant à insérer un cadre supplémentaire à l'intérieur du cadre de l'image. Comme on peut le voir ici, il apparaît effectivement comme un moyen légitime de retranscrire cette idée de claustrophobie, d'enfermement dans lequel se trouvent les personnages, ainsi que le spectateur, prisonnier du point de vue de Miss Giddens. Rappelez-vous, dans cette séquence du grenier, celle-ci passe la tête une première fois dans la salle, referme la porte, puis réapparaît, alertée par la présence du clown qui hoche la tête mécaniquement. Un deuxième cadre est ainsi formé autour de son visage, avec cet objet qui s'apparenterait à un castelet. Cela anticipe la scène suivante, où Miles lui serrera le cou de ses bras. C'est finalement comme si avant même d'entrer dans le grenier elle était déjà prise au piège.

Le scope a aussi été utilisé dans sa fonction première pour montrer la vastitude des lieux, notamment les pièces du manoir. Mais surtout, Clayton l'exploite grâce au procédé de mise en scène dans la profondeur du champ. Cela consiste à permettre au spectateur d'embrasser l'intégralité de l'action grâce à l'utilisation du grand angle et de voir tous les personnages dans le même plan, avec la même netteté, dans une mise en scène qui met en tension les différents plans de l'image: avant-plan, plan intermédiaire et arrière-plan. Ce choix consiste donc à ne pas découper la scène en différents plans. Par exemple, lors de la réception des deux lettres dont celle informant du renvoi de Miles, le visage de Flora, placé à l'avant-plan, est tellement énorme qu'il en est presque déformé par le cadre. Miss Giddens en revanche, est vue de la tête au buste. Ce procédé permet au spectateur d'observer simultanément les réactions de tous les personnages et d'instaurer une tension entre les deux actions présentes à l'avant plan et à l'arrière-plan de l'image. Les regards ne se croisent pas. Ce qui est mis en évidence, c'est l'isolement de chaque personnage dans sa sphère et son activité de réflexion - surtout pour le personnage à l'avant - sans pour autant omettre les émotions présentes sur le visage de l'autre. Ce procédé de mise en scène dans la profondeur du champ a été utilisé de manière exemplaire chez Orson Welles, dont l'influence est notable chez Clayton, dans *Citizen Kane*, lors de la signature des papiers de la mise sous tutelle de Kane enfant. Pour en revenir aux *Innocents*, dès la première séquence, on retrouve ce type de mise en scène lorsqu'on voit Miss Giddens au premier plan, assise, avec l'oncle à l'arrière-plan, qui fait les cent pas derrière elle. Leurs regards ne se croisent pas, et une réelle tension s'installe, accentuée par l'opposition entre le mouvement de l'oncle, gentleman libertin, maître des lieux et la fixité de la jeune gouvernante, sous le charme de cet homme qui lui est supérieur socialement. Le spectateur observe dans le même plan cette liberté de mouvement du gentleman et la déstabilisation de Miss Giddens, figée, dont le visage nous apparaît face caméra.

On note une autre utilisation de la profondeur du champ dans ce film de fantômes: la suggestion d'une présence inquiétante à l'arrière-plan. C'est le cas après la deuxième apparition de Miss Jessel, marchant dans le couloir, lors de la scène de cache-cache. Une fois disparue du champ, le rideau, se reflétant dans la fenêtre, est toujours en mouvement, suggérant la preuve d'une présence physique pourtant absente à l'image. Cette suggestion peut être plus discrète. Dans le troisième photogramme, derrière Mrs Grose, on observe un portrait d'une jeune femme et d'une petite fille. Il serait difficile d'ignorer la référence à Miss Jessel, que l'on savait proche de Flora. Derrière la fenêtre, ce même type de fenêtre derrière laquelle était apparu Quint, se dessine les

contours d'une statue masculine au torse nu et enchaîné, faisant elle aussi figure d'une présence subtile.

Si cette présence inquiète lorsqu'elle est sous-entendue, elle n'est pas plus rassurante lorsqu'elle est visible. La profondeur du champ joue alors un rôle essentiel. Par exemple, quand Flora, de dos, regarde le lac, où au loin se dessine la silhouette de Miss Jessel. Quand Miss Jessel apparaît dans un raccord regard selon le point de vue de Miss Giddens, elle est parfaitement visible. Par contre, quand la mise en scène dans la profondeur du champ inclut Flora dans le même plan que le fantôme de Miss Jessel, sa silhouette devient difficilement identifiable en raison de la distance. Ainsi, le doute reste entier sur la présence réelle ou fantasmée du spectre de Miss Jessel. De plus, dans cette mise en scène, Flora est de dos et on ne peut pas lire les réactions sur son visage, ce qui accroît le doute.

Ce format du Cinemascope, à l'origine imposé par la Fox, a donc été maîtrisé par Clayton avec assez de talent pour que de cette contrainte découle l'une des forces du film : l'angoisse, l'inquiétude créée dans le champ. Le réalisateur remporte ainsi brillamment le pari on ne peut plus difficile d'adapter si fidèlement un roman basé sur le non-dit, de recréer cette atmosphère d'enfermement, dans un format cinématographique des plus larges.

La Lumière dans *Les Innocents*, par Aurore GENTILHOMME

Clayton et son chef opérateur, Freddie Francis, ont accordé un soin extrême à la lumière dans ce film en noir et blanc. La qualité de la photographie a été très remarquée et constitue l'identité du film. Le format scope nécessitait un éclairage si fort que le chef opérateur avait peur que le plateau prenne feu. Clayton et Francis ont utilisé des filtres colorés sur les bords qui permettent de créer un dégradé, ce qui donne un effet spectral et renforce le caractère fantastique du film.

La lumière dans le film n'a pas pour but de créer un effet réaliste mais elle est symbolique, dans la tradition de l'expressionnisme allemand. Le symbole qu'elle représente a une importance cruciale : l'ombre représente tout ce qui est mal, le démon et la lumière le bien. Miss Giddens vacille entre les deux, balance entre le bien et le mal: protège-t-elle les enfants? Est-ce elle qui les angoisse et leur fait du mal?

On trouve également un éclairage à la bougie. Une lumière qui est symbole de connaissance, mais évoque aussi une chandelle mortuaire. Miss Giddens, dans toutes les séquences nocturnes, avance dans le noir, cherchant à percer le mystère. Miles, tenant une chandelle, sait des choses notamment les rapports de Quint et Miss Jessel, il est perspicace.

Miss Giddens traverse tantôt des zones d'ombres, tantôt des zones de lumière. Ce vacillement symbolise aussi son instabilité mentale. Par exemple quand elle monte l'escalier après avoir vu Quint en haut de la tour, elle passe par des zones d'ombre et de lumière qui figurent son trouble intérieur.

Si l'ombre symbolise traditionnellement le mystère, le non-dit et les forces du mal, la lumière acquiert également dans le film des connotations inquiétantes.

D'abord, on pourrait qualifier la lumière de discriminante, au sens où elle dirige le regard du spectateur, mais aussi le regard des personnages. Ainsi, lorsque Miss Giddens est dans le grenier pendant le cache-cache, son attention est attirée par le clown qui hoche la tête car il est fortement éclairé. Cela amène Miss Giddens à trouver la boîte à musique avec la photo de Quint. C'est comme si la lumière l'avait volontairement dirigée vers cet endroit, comme si la lumière émanait d'une puissance mystérieuse animée d'une volonté manipulatrice.

Mais la lumière du jour n'est même pas rassurante comme elle est supposée l'être. Dans deux séquences-clef, c'est en plein jour que Clayton fait apparaître les spectres de Quint et Miss Jessel: la lumière chaude du soleil, par excès de brillance, se mue en lumière spectrale. Clayton utilise la surexposition de la pellicule noir et blanc pour révéler les ténèbres au cœur de la lumière du jour. Lors de la première apparition de Quint en haut de la tour qui s'effectue en pleine journée, la

lumière est si éblouissante qu'elle perd sa valeur bénéfique et devient irréelle. Quand Miss Giddens ouvre la porte menant au sommet de la tour, le surgissement violent de la lumière du jour donne un effet spectral à la scène. Ainsi la lumière du soleil, dans ce film en noir et blanc, est porteuse de la lumière froide des fantômes dans cette scène et dans tout le film. La lumière est contaminée par les ténèbres, elle devient surnaturelle.

Les fantômes, par Victoria GUILLET

A la manière d'Henry James, Clayton a choisi de rejeter les gros effets du genre fantastique pour travailler la suggestion. A chacune apparition des "fantômes", Jack Clayton a mis en scène une rupture entre le monde réel et un autre monde qui lui, serait surnaturel, en utilisant toute la puissance des effets cinématographiques pour mettre le doute, l'hésitation dans l'esprit du spectateur. La question a donc été pour Jack Clayton: comment créer des fantômes au cinéma?

Avant l'apparition, le spectateur et le protagoniste, ici Miss Giddens, ressentent une présence. Cette présence est d'abord créée de manière subtile grâce au placement inhabituel de la caméra. Ainsi, quand la gouvernante emprunte pour la première fois l'allée qui mène au manoir, la caméra est placée derrière un arbre, comme si une présence mystérieuse épiait l'intruse. De même, juste avant l'apparition de Miss Jessel dans le couloir, la caméra attend Miss Giddens au bout du couloir, en contre-plongée, puis la suit en travelling avant comme si elle était prise en étau, prise au piège, entre la caméra et Miss Jessel, à l'autre bout de ce couloir sans issue. Ou encore la plongée dans la scène de la Tour donne l'impression que Miss Giddens est observée d'en haut. Cela crée chez le spectateur, de manière inconsciente, une impression de présence.

Quelque fois se sont les événements naturels qui préparent ces apparitions, comme quand le soleil devient aveuglant toujours dans cette scène. Sa lumière par un excès de clarté en devient surnaturelle.

D'un point de vue narratif, les ruptures sonores isolent très nettement, voire brutalement, le temps de l'apparition. La musique et les bruitages annoncent le début de l'apparition d'un fantôme puis marquent le moment de la disparition du spectre.

Pendant l'apparition d'un fantôme, c'est la perception même du temps qui se trouve modifiée. D'abord, les apparitions sont brèves, ce qui les rend d'autant plus intenses. Elles sont délimitées dans le temps par une rupture sonore et visuelle. Puis, le temps semble s'étirer, notamment grâce à l'utilisation des ralentis. L'usage d'un léger et subtil ralenti vient troubler l'image qui en devient presque floue durant la première apparition de Peter Quint en haut de la Tour. Flou et ralenti permettent de figurer les fortes émotions ressenties par Miss Giddens. Par ailleurs, le montage accentue l'impression de lenteur: les plans faisant alterner Miss Giddens et les fantômes qu'elle voit, plans liés par un raccord regard, s'enchaînent lentement. Le champ et le contrechamp sont d'assez longue durée et paraissent d'autant plus lents que les spectres sont immobiles ou se meuvent lentement. Cette lenteur désigne la nature surnaturelle des fantômes, et elle accentue aussi le suspens tout comme quand Quint apparaît derrière la fenêtre durant le cache-cache.

Miss Giddens est à la fois proche des fantômes mais aussi séparée d'eux dans l'espace. Au fil des apparitions, le fantôme est de plus en plus proche de Miss Giddens, tantôt à l'extérieur, tantôt à l'intérieur du manoir. Ainsi, quand Peter Quint la surprend derrière le rideau durant le cache-cache, la fenêtre les sépare mais le mélange de leurs souffles les rend proches. De même, quand Miss Jessel se trouve de l'autre côté de l'étang, elle est éloignée de Miss Giddens, mais semble plus proche quand Miss Jessel est vue dans un raccord regard. C'est le raccord regard qui les rapproche. Dans tout le film, le lien entre la gouvernante et les deux fantômes est établi par l'échange de regard, une communication visuelle, sans parole échangée. En effet, les fantômes sont d'autant plus inquiétants qu'ils sont muets.

Les fantômes disparaissent de différentes manières. D'abord, le fantôme peut être englouti dans les ténèbres. La profondeur du champ permet une disparition lente du personnage qui se perd dans le fond de l'image, par exemple quand Quint disparaît dans l'obscurité derrière la fenêtre. Deuxième mode de disparition du fantôme: il disparaît dans le raccord entre deux plans, dans un raccord regard. Après un gros plan de Miss Giddens, le contrechamp nous montre un espace vide, déserté par le fantôme, par exemple le haut de la tour, après la disparition de Quint. Ainsi,

paradoxalement, les raccords regards nous empêchent de voir le moment où disparaissent les fantômes. Quand Miss Jessel est dans la salle de classe, Clayton filme différemment: c'est à l'issue d'un travelling arrière accompagnant Miss Giddens que la caméra révèle, par un panoramique, l'espace vide du bureau: le spectateur constate la disparition mais ne peut pas situer précisément son moment.

Par son jeu d'actrice, Deborah Kerr excelle à exprimer l'angoisse et le doute, doute partagé par le spectateur: s'agissait-il d'un événement surnaturel ou d'une hallucination?

Les Enfants: *Innocents?* par Héléna PEIGNE

Le titre du film, *Les Innocents*, désigne les deux enfants, Flora et son frère Miles, dans la bouche de Miss Giddens. Mais le film pose précisément la question de l'innocence: les enfants sont-ils coupables? Miss Giddens l'est-elle? La possession des enfants par des adultes condamne-t-elle leur innocence? Quels éléments suggèrent leur culpabilité?

Miles et Flora sont les seuls enfants du film, personnages auxquels on s'attache; ils sont très importants. On décèle chez eux une sorte d'innocence indéniable. D'abord la beauté de leurs visages, mise en valeur par les gros plans, et leur douceur inspirent la confiance. Miss Giddens, au début du film, qualifie Flora d'« angélique » et la belle lumière qui les éclaire suggère à l'écran cette idée d'innocence, de candeur.

Les enfants sont calmes, polis, bien éduqués, et leurs écarts de comportement peuvent paraître d'abord véniels et être mis sur le compte de l'espièglerie. Par ailleurs, les demandes affectives de ces deux orphelins envers Miss Giddens ne manquent pas de toucher cette jeune femme éloignée de sa propre famille. Quand Flora accueille la gouvernante à son arrivée au manoir, son enthousiasme d'enfant paraît naturel et Miss Giddens y est sensible. De même, Miss Giddens et le spectateur compatissent avec Miles déplorant le désintérêt de leur oncle et disant, avec une grande lucidité, « c'est triste les gens qui n'ont pas de temps à vous consacrer. »

Pourtant, le comportement des enfants est, dès leur première apparition, tout à fait ambigu et le spectateur, avant même Miss Giddens, décrypte tous les signes de leur possible caractère démoniaque.

Ainsi Flora apparaît pour la première fois à l'image à travers son reflet dans l'eau, ce qui lui confère un caractère irréel et double. Elle est associée à l'étang où apparaîtra Miss Jessel. Par ailleurs, c'est elle qui présente à sa gouvernante un reptile, qu'elle introduira dans le manoir: en entendant le mot « reptile », l'idée du serpent germe immédiatement dans l'esprit de Miss Giddens et celui du spectateur, soulagés de découvrir l'instant d'après que ce reptile n'est qu'une tortue. Mais l'idée d'un jardin d'Eden corrompu et inversé, tel le reflet dans l'eau suggérant la duplicité de Flora, réapparaît lors de la première nuit dans la chambre de Miss Giddens. De manière significative, Flora se trompe dans sa prière adressée à Dieu, lui demandant d'emmener son âme au ciel. En inversant les mots, elle semble confondre mort et vie, ce qui annonce la venue des fantômes. Elle questionne ensuite sa gouvernante sur le devenir de l'âme après la mort, suggérant que son âme de petite fille mauvaise serait destinée à errer éternellement. De plus, l'attitude de Flora observant le sommeil de sa gouvernante avec un sourire équivoque, le bras entourant la colonne torsée du lit n'est pas sans rappeler Eve adossée à l'arbre de la connaissance où s'enroule le serpent.

Par ailleurs, on remarque un côté agressif et malfaisant chez les enfants dans le rapport qu'ils ont avec les animaux. Certes ils en prennent soin mais d'un autre côté, on peut déceler une sorte de maltraitance: Flora qui plonge sa tortue sous l'eau et Miles qui garde sa tourterelle morte sous son oreiller, symbole de l'innocence sacrifiée.

On peut se demander si ces enfants sont vraiment des enfants ou plutôt des corps d'enfants possédés par des adultes. En effet, ce qui est étrange et dérangent, c'est que Flora et son frère ne se comportent pas comme des enfants. D'abord, on peut noter l'absence de jouets autour d'eux, à part ceux qui se trouvent justement relégués au grenier, comme si l'innocence des jeux d'enfants appartenait depuis longtemps au passé, comme s'ils avaient vieilli avant l'âge.

Ils vont même plus loin, ils agissent comme des adultes. On peut noter ce motif récurrent dans le film: l'inversion des rapports d'autorité entre les enfants et leur gouvernante. Par exemple, quand Flora apparaît pour la première fois, c'est elle qui guide Miss Giddens jusqu'à Bly. La petite fille questionne l'adulte, lui montre le chemin, l'influence, la prend en charge, la déstabilise. On entend plus tard qu'elle a tendance à disparaître, qu'elle inquiète Mrs Grose. Elle chante, ensorcelle et

désobéit. Elle rend Miss Giddens complice de son faux angélisme quand elle cache sa tortue sous la table malgré l'interdit de Mrs Grose. Dans la chambre de Miss Giddens, c'est Flora qui observe le sommeil de l'adulte alors que c'est Miss Giddens qui devrait veiller sur le sommeil des enfants. De plus son regard n'a rien de bienveillant: Flora, par son regard maléfique, semble provoquer le sommeil agité de Miss Giddens. De fait, c'est elle qui a effrayé Miss Giddens avec ses interrogations sur l'au-delà qui ne semblent l'inquiéter nullement.

Miles, comme sa soeur, n'est pas à sa place en tant qu'enfant. Le petit garçon se comporte comme un homme et on le remarque dès son arrivée : il offre des fleurs à Miss Giddens et s'incline devant elle. Il imite les manières des figures masculines de son entourage, à savoir son oncle, un libertin, et Peter Quint, dont la relation sadique à Miss Jessel est décrite par Mrs Grose. Quand Miss Giddens vient voir Miles à son chevet, une bougie s'éteint brusquement, la gouvernante sursaute. Miles réplique : « N'ayez pas peur. Ce n'est que le vent voyons. » Il y a ici encore une inversion du rapport enfant/adulte. C'est lui qui la rassure d'un ton calme, condescendant et hautain. Mais l'extinction de la chandelle est-il un phénomène naturel ou provoqué par Miles ou son complice, Quint? Miles a-t-il le pouvoir de plonger Miss Giddens dans les ténèbres?

Le rapport de séduction instauré par Miles dans sa relation à Miss Giddens va loin. Il réussit par deux fois à accomplir son objectif: faire entrer la gouvernante dans sa chambre. Allongé, il n'en maîtrise pas moins l'espace puisqu'il réussit, par ses paroles, à attirer l'adulte jusqu'à son lit. La manière dont il embrasse Miss Giddens par surprise n'a rien d'innocent et ce geste sera réitéré pendant le jeu de cache-cache. Miles entoure la jeune femme de ses bras affectueusement, puis la serre contre lui, mais trop fort. Il sourit sadiquement, tandis que la gouvernante lui répète qu'il lui fait mal. Miles, à la manière de Quint, s'impose violemment, allant jusqu'à faire mal, jusqu'à étrangler. On comprend que la vue du rapport sexuel de Quint et Miss Jessel par les enfants a laissé en eux un traumatisme visible.

Néanmoins, n'est-ce pas Miss Giddens elle-même qui est coupable lorsque tenant Miles, mort entre ses bras, va jusqu'à affirmer qu'il lui appartient désormais? Le long baiser de Miss Giddens n'a rien de maternel et l'on s'étonne que Clayton ait réussi à le faire accepter à la Fox.

Miles et Flora sont au coeur de l'histoire. Ils sont le conflit de ce film où leur innocence est remise en question. Finalement, les enfants du manoir sont-ils des anges ou des démons ? Et bien, libre au spectateur de développer son imagination sur l'innocence, la culpabilité, ou alors une bien autre chose à propos de Miles et Flora.

Le Montage dans *Les Innocents* par Arnaud LATHIÈRE-LAVERGNE

Le montage des *Innocents* est inhabituel, il est la marque de fabrique du film, notamment grâce aux nombreux fondus enchaînés. Jack Clayton à lui-même affirmé que "ces fondus sont d'une valeur inestimable". Nous verrons comment les différentes techniques de montage utilisées traduisent une impression d'irréel.

Dans la scène où Miles fait une démonstration d'équitation, on assiste à un montage saccadé avec des plans courts qui permettent de créer une tension. Les plans en champ contre champ entre Miss Giddens et Miles sur son cheval se succèdent de manière de plus en plus rapide, au rythme de la tension qui augmente. Le montage permet également de brouiller les repères spatiaux et l'identification du point de vue : on ne sait pas où est Miles dans l'espace, et le montage ne nous permet pas de savoir si on voit à travers le regard de la gouvernante ou pas. Après le climax de la séquence, lorsque Miles saute la haie avec son cheval, le montage reprend un rythme calme, avec des images de nature et le bruit du vent. On est à nouveau capable de distinguer l'arrière-plan. Dans cette séquence, le montage a donc pour but de nous faire perdre nos repères, afin de traduire l'incapacité de Miss Giddens à contrôler cette situation dangereuse. Il a également pour but de créer une tension grâce aux images qui s'enchaînent de plus en plus vite.

Autre technique de montage utilisée par le monteur, le ralenti, présent lors de la première apparition de Quint en haut de la tour. Dans cette séquence, la réalité semble être modifiée à la vue de la statue d'enfant par Miss Giddens. Cette réalité est modifiée en partie grâce au ralenti qui donne l'impression que le temps s'étire, que la scène se déroule hors du temps.

Mais ce que l'on retiendra en terme de montage dans ce film, c'est évidemment les fondus enchaînés omniprésents, puisque quasiment toutes les séquences du film sont raccordées par un fondu, fait inédit au cinéma. Un fondu a pour but d'obtenir un raccord progressif entre deux plans par superposition. La fonction la plus répandue du fondu est de suggérer une ellipse, un saut dans le temps. Mais la particularité des fondus dans ce film est leur durée. En effet, la longueur des fondus est anormalement longue, au point qu'elles créent une troisième image entre le plan d'avant et le plan d'après, une image irréelle, une image où le plan d'avant et le plan d'après se confondent où le passé et le présent se mêlent. Ainsi les fondus, dans *Les Innocents*, figurent moins un bond en avant dans le temps, une ellipse, que la persistance du passé dans le présent.

L'image intermédiaire est aussi une image fantôme et évoque la possession, puisque l'image superpose les personnages et les lieux, abolissant les frontières entre les êtres et les espaces. Le fondu rappelle également le principe du rêve, thème important dans le film, car le rêve amalgame les images mentales et donne autant d'actualité aux images récentes qu'anciennes. La séquence du cauchemar de Miss Giddens porte à son apogée le principe de surimpression des images. Dans cette séquence, le montage fait que l'on perd tous nos repères, car le passé, le présent, le réel et l'imaginaire se confondent à travers ces images qui se superposent au-dessus du profil de Miss Giddens et qui gardent la même intensité, que Miss Giddens ait les yeux fermés ou ouverts, qu'elle rêve ou qu'elle soit éveillée. La superposition des images dans le fondu serait aussi un équivalent cinématographique des métaphores très présentes dans le texte d'Henry James.

Le fondu a aussi un effet sur l'image dans le film: il va jusqu'à dénaturer l'image et la déformer de manière inquiétante, en un mot, la dissoudre. D'ailleurs, le même terme anglais, « dissolve » signifie à la fois « fondu » au sens cinématographique et dissolution. A l'intérieur de certaines séquences, on assiste à une sorte de fondu au blanc qui semble effacer toute image de l'écran. A la fin de la séquence où les enfants rient en haut de l'escalier, ils sont soudainement enveloppés d'une lumière blanche. Clayton a ajouté au montage une image surexposée de ciel qui joue le rôle de fondu au blanc entre deux séquences: Le blanc traduit ici la présence d'un halo spectral autour des enfants.

L'image se dissout dans le blanc, mais le fondu dissout aussi les visages dans les ténèbres.

Dans la séquence de générique, le visage de Miss Giddens est déformé par le fondu qui la rend presque effrayante et nous amène à nous interroger sur la personnalité trouble de Miss Giddens: est-elle folle et dangereuse? Le visage se dissout dans le noir lors du long fondu qui initie le flashback, comme si le personnage s'autodétruisait en revoyant son passé.

Pour conclure, dans *Les Innocents*, le fondu traduit l'ambiance fantomatique et onirique qui règne tout au long du film, et le montage reste l'un des éléments les plus intéressants et le plus expérimental du film.

Le Secret, par Thibault DENIS

Le secret est au coeur du film les *Innocents*. Il est ce qui motive l'action des personnages. C'est le fil conducteur du scénario du début à la fin du film. Le secret porte en dernier ressort sur la sexualité, selon la volonté de l'écrivain-scénariste Truman Capote, en cela fidèle au propos d'Henry James dans *Le Tour d'écrou*.

Si l'on analyse le scénario en fonction de l'héroïne, Miss Giddens, on note deux objectifs dramatiques parallèles chez le personnage, l'un conscient, l'autre inconscient. Evoquons d'abord son objectif conscient. Il s'agit de remplir sa mission en tant que gouvernante telle que l'oncle l'a définie: éduquer et aimer les enfants mais surtout garder doublement le secret: ne jamais évoquer l'ancienne gouvernante décédée et ne jamais faire part à son employeur des événements qui se dérouleront à Bly. Dès le début, on voit combien son contrat repose expressément sur le secret et le non-dit. Cependant, très tôt dans le film, Miss Giddens enfreint l'interdit édicté par l'oncle, dès qu'elle reçoit la lettre de renvoi du pensionnat. Notre héroïne reformule alors son objectif dramatique: dans un premier temps, elle se fixe pour mission de découvrir le secret de Miles, puis, une fois acquise la certitude intime que les enfants sont possédés, elle décide, aux deux tiers du film, d'exorciser Miles en le forçant à révéler tous ses secrets. L'héroïne échoue gravement dans la poursuite du but qu'elle s'est fixé à elle-même puisque Flora tombe malade et doit fuir Bly et surtout, Miles meurt, directement ou indirectement par la faute de Miss Giddens. Elle enfreint aussi gravement un tabou en rendant à Miles le baiser équivoque qu'il lui avait donné plus tôt dans le film. Elle avoue d'ailleurs sa satisfaction à «posséder» enfin Miles. En tant qu'adulte, elle a cédé au désir de l'enfant «adultisé» qui projetait sur elle ses désirs de pré-adolescent.

A la lumière de la fin, rétrospectivement, le spectateur voit apparaître un autre objectif dramatique poursuivi par Miss Giddens depuis le début: connaître le secret de la sexualité qu'incarnent Quint et Miss Jessel, en obligeant les enfants à avouer ce qu'ils ont vu. Cet objectif est inconscient chez Miss Giddens et tout à fait inavouable, c'est un objectif que seul le spectateur peut repérer. Par sa position sociale, Miss Giddens, en tant que gouvernante, se voit refuser toute sexualité féminine. Les valeurs rigides de l'ère victorienne ne permettaient pas à une jeune femme ayant en charge les enfants, d'avoir une relation sentimentale. Le modèle de sexualité qui lui est offert, repoussant mais aussi attirant puisque c'est le seul, est celui d'une relation véritablement sado-masochiste où la gouvernante, Miss Jessel, se soumet à une relation violente qui allie dégradation morale et dégradation sociale. Selon cette lecture du scénario, on voit combien Miss Giddens est animée du désir de savoir ce que faisaient Quint et Miss Jessel « dans des chambres, en plein jour, comme au fond d'un bois » pour reprendre la formule énigmatique de Mrs Grose écrite par Truman Capote.