



HAL
open science

Le huis clos au cinéma : entre espaces et émotions projetés

Guillaume Pham-Minh

► **To cite this version:**

Guillaume Pham-Minh. Le huis clos au cinéma : entre espaces et émotions projetés. Architecture, aménagement de l'espace. 2022. dumas-03821287

HAL Id: dumas-03821287

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03821287>

Submitted on 19 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire de master

LE HUIS CLOS AU CINÉMA

ENTRE ESPACES ET EMOTIONS PROJETÉS

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE HUIS CLOS AU CINEMA

ENTRE ESPACES ET EMOTIONS PROJETÉS

Guillaume PHAM-MINH

Mémoire de Master sous la direction de
Cécile Nizou et Pascal Joanne
ENSA Nantes
2022

Je souhaite premièrement remercier Cécile Nizou et Pascal Joanne qui m'ont suivi et guidé dans ce suivi de mémoire ainsi que de m'avoir fait confiance en me laissant une grande indépendance et liberté dans mes choix et directions concernant le sujet et l'écriture.

Je remercie ensuite mes parents et ma soeur pour leur soutien quotidien, ainsi que mes ami.es et particulièrement Arthur pour sa relecture.

Pour finir, je compte remercier FKA Twigs, Rosalía et Summer Walker de m'avoir accompagné grâce à leur musique dans toute l'écriture de ce mémoire.

- SOMMAIRE -

INTRODUCTION	12
METHODOLOGIE	16

I. L'ÉTENDUE DU HUIS CLOS

I.1. LES ORIGINES ET LE CINÉMA

1. DÉFINITIONS ET ORIGINES: DU JUDICIAIRE AU CINÉMATOGRAPHIQUE	22
2. LE HUIS CLOS DE JEAN-PAUL SARTRE: L'IDENTITÉ ET LA RELATION AUX AUTRES FACE À L'ENFERMEMENT	24
3. LE HUIS CLOS AU CINÉMA: L'EXPLORATION DE L'ESPACE AU-DELÀ DE LA SCÈNE	28

I.2. LE SOUS GENRE CINÉMATOGRAPHIQUE

1. L'HORREUR: UN LIEN PRIVILÉGIÉ AVEC LE HUIS CLOS	34
2. LE THRILLER: LE SUSPENSE QUI NOUS TIENT EN HALEINE AVEC ALFRED HITCHCOCK	37
3. LES THÈMES RÉCURRENTS: LE VOYEURSIME, L'INTRUSION ET LA PSYCHOLOGIE	40

I.3. L'APPORT DE LA THÉORIE ARCHITECTURALE

1. PROSPECT AND REFUGE THEORY: ANNE-MARIE S. DOSSEN / MICHEAL J. OSTWALD	44
2. WRAPED SPACE: ANTHONY VIDLER	46
3. THE ARCHITECTURE OF IMAGE: JUHANI PALLASMAA	50

II. LE CONFINEMENT DE L'ESPACE

2.1. LE LIEU COMME PERSONNAGE PRINCIPAL

1. LA MISE EN CONTEXTE DE L'INTRIGUE: DES SCÈNES D'OUVERTURE DÉCISIVES DANS LE RAPPORT À L'ESPACE	56
2. LES LIEUX ACTEURS: LA PLACE CENTRALE DU HUIS CLOS DANS L'INTRIGUE	58
3. LE REFUGE: UNE CONTRAINTE OU UNE PROTECTION	62

2.2. LA CONSTRUCTION DE LA PEUR ET DE L'ANGOISSE

1. LA LOGIQUE DE LA TERREUR: LA CONSTRUCTION MINUTIEUSE DES ÉMOTIONS À L'ÉCRAN	72
2. LES OBJETS DE LA PEUR: LES MIROIRS, LES OUVERTURES, LES ESCALIERS	74
3. LA LIBÉRATION: L'ÉPILOGUE OU LA BOUCLE INFERNALE	78

2.3. LES OUTILS DU CINÉASTE

1. LE PLAN SÉQUENCE: LE RÉEL EN SUSPENS	84
2. LE HORS CHAMP: L'ESPACE DE L'IMAGINAIRE	88
3. LA SYMÉTRIE ET LES LIGNES DE FUIE: LA CONDAMNATION VISUELLE	90
4. LE SON: RÉVÉLATEUR D'AMBIANCES	96

III. LE HUIS CLOS AU-DELÀ DE L'ÉCRAN

3.1. LA CLAUSTROPHOBIE

1. L'OPPRESSION PHYSIQUE	100
2. LE LABYRINTHE SATURÉ	104
3. LE VIDE EXPOSÉ	108

3.2. HUIS CLOS ET PSYCHOLOGIE

1. LIKE A BUG UNDER A GLASS	122
2. LA FOLIE: L'EXPÉRIENCE SENSIBLE	124
3. INTROSPECTION: DE L'ÉCRAN À SOI	128

3.3. DES ESPACES VÉCUS

1. LA LOGIQUE DES ÉMOTIONS	134
2. ARCHITECTURE, CINÉMA ET POÉSIE	136

CONCLUSION	140
MEDIAGRAPHIE	144



Cube, Vincenzo Natali , 1997***

« Of all the arts, however, it is architecture that has had the most privileged and difficult relationship to film. An obvious role model for spatial experimentation. »

De tous les arts, cependant, c'est l'architecture qui a entretenu la relation la plus privilégiée et la plus difficile avec le cinéma. Un modèle évident pour l'expérimentation spatiale.

Anthony Vilder, *Wrapped space*, 2001, p.102

- INTRODUCTION -

L'arrivée du cinéma dans les années 1920 bouscule les codes classiques de la hiérarchie des arts. Avant cela l'architecture avait cette place d'art supérieure, d'art originel selon Elie Faure. Le cinéma a permis d'explorer l'espace, l'explorer dans sa conception. L'architecture est nouvellement pensée, elle ne devient plus l'art central mais reste une synthèse des arts tout comme le cinéma à présent. Les deux disciplines s'alignent et échangent leurs notions, ce travail est essentiel pour l'architecture qui a renouvelé la pensée de ses grands principes d'espaces, de lumières, ainsi que de nouvelles notions telles que la succession d'images, le mouvement et l'importance du corps dans l'architecture. Walter Gropius, le chef de file du Bauhaus, très influent dans l'avant-garde artistique, et toujours aujourd'hui, considérait l'architecture au centre de son enseignement, une fusion des arts pour l'architecture, un art pur et fascinant¹. Un art supérieur, cependant sensible aux enseignements que le cinéma a à apporter, des notions et concepts fondamentaux dans l'évolution de la pensée artistique et architecturale. Le cinéma et l'architecture sont deux disciplines qui me fascinent. Les notions de temps, de mouvement, de lumière, d'image, de déambulation... sont des apports premièrement du cinéma vers l'architecture mais aujourd'hui le travail des cinéastes, architectes, urbanistes... se complètent. Les apports des deux sont fortement liés. Le cinéma ne s'arrête pas à la projection d'un film, tout comme l'architecture ne s'arrête pas à sa structure. Les approches sensibles de chacun sont essentielles. Il y a la subjectivité du créateur mais aussi, celle du spectateur. Leur construction est très liée, les notions se ressemblent, comment pense-t-on le projet d'architecture et comment pense-t-on un film? On en revient aux notions de départ, le mouvement, la lumière, le temps, le sensible... L'architecture contemporaine s'est développée autour de cela, tout comme le cinéma.

Dans ce mémoire, je suis dans la posture d'un architecte qui regarde des films, avec donc un recul critique sur l'espace et les ambiances. Une posture et un cadre qui vont déterminer un corpus cinématographique ainsi que les orientations de recherches développées. Un cadre d'enseignement architecturale que j'ouvre et explore avec un intérêt particulier pour l'aspect symbolique, poétique et mental de l'architecture. Je me suis toujours intéressé au cinéma, dans sa dimension culturelle et artistique premièrement. Puis grâce à des travaux précédents comme l'étude du lien entre l'art, le cinéma et l'architecture. J'ai découvert l'aspect profondément architectural et spatial du film. Le cinéma a pour moi un impact significatif sur la perception de la réalité. Et dans le prolongement de ce choix logique d'une thématique sur le cinéma, je me suis restreint à un sous-genre de ce dernier, le huis-clos. Un moyen de me concentrer sur l'un des genres les plus intenses artistiquement et scéniquement par sa condition spatiale unique et particulière.

Le sujet du huis clos au cinéma me permet d'explorer un sous-genre atypique, un lieu de l'unité de temps, de lieu et d'action arrivé au cinéma par le biais d'adaptations théâtrales. Le cinéma dans son siècle d'existence s'est créé ses propres codes et son propre langage, les outils techniques et scénaristiques sont ici clés pour réussir à jouer avec l'architecture de l'espace qui, a le rôle central dans leurs intrigues. Le lieu crée l'histoire, il est alors l'occasion pour le réalisateur de le charger de significations, de poésies et d'images évocatrices. L'espace et l'imagerie architecturale sont des amplificateurs d'émotions², et c'est dans cette perspective que je vais diriger ce mémoire.

L'espace architectural du film s'est placé depuis son apparition comme un laboratoire d'exploration du monde construit, de l'architecture jusqu'à la ville, dans tous les genres et échelles confondus. C'est un art anticipateur dans sa recherche sur la temporalité et le mouvement en architecture. Se sont espaces construits par des images introduites dans l'architecture par les avant-gardes constructivistes et expressionnistes. En effet, l'utilisation des images, en architecture, y connaît une popularité grandissante. Elles deviennent les symboles des villes, des idéaux esthétiques et surtout des moyens de communication populaires et accessibles pour les différents courants de penser, dépassant les limites de la politique. Par exemple, la construction du mouvement moderne se base grandement sur la diffusion des images pour s'affirmer en tant que mouvement et pour soutenir une idéologie internationaliste, socialiste. Nous pouvons également faire le parallèle avec le postmodernisme, avec le travail de Denise Scott-Brown et Robert Venturi sur la diffusion d'images notamment de Las-Vegas, pour la leçon sur l'architecture de l'ordinaire, communicationnelle... On peut aussi retrouver à l'échelle de l'architecture l'utilisation de l'image comme outil de conception notamment avec l'architecture de Bernard Tschumi, très marquée par les représentations cinématographiques, tout comme le Corbusier les avait utilisées avant lui dans des story-board pour émettre en scène le projet et permettre la projection dans l'habitat. L'espace est mis en relation avec la représentation visuelle, c'est l'image et le temps qui trouvent leur place dans l'architecture.

De plus, si nous prolongeons la théorie des Venturis notamment, nous faisons le constat que nous sommes dans une société profondément marquée par le spectacle, les images et de sursimulation sensorielle. Les images sont un moyen de diffusion répandu et donc porteuses d'une esthétique populaire³. Pour résumer nous sommes dans une « culture de l'image », et pour Italo Calvino dans un « unending fall of images »⁴ (un flux interminable d'images).

La notion d'image est centrale, elle est ancrée dans notre quotidien, elle est éphémère et elle va surtout forger notre conception de la réalité, car cette

¹. Clothilde Simond, « Cinéma et architecture la relève de l'art », Introduction, 2009, pages 20 à 34

² Juhani Pallasmaa, « The architecture of image: Existential space in cinema », Préface, 2001, page 7

³ Denis-Scott Brown et Robert Venturi, « Learning from Las-vegas », 1972

⁴ Italo Calvino, « Six memos from the next millenium », 1988, page 57

dernière est faite de souvenirs et de perceptions d'images. Elie Faure met en évidence le lien indéniable entre nos perceptions de l'architecture et les images de cinéma, pour lui le cinéma incorpore le temps dans l'espace, ainsi le temps devient une dimension de l'espace. Une nouvelle dimension qui va engendrer de nouveaux espaces architecturaux, dont la perception est influencée par nos espaces mentaux et nos imaginaires⁵. Il y a donc cette idée de poétique et de sensible qui se lie à l'image, essence du cinéma et marque donc profondément nos espaces vécus.

Les images sont donc un des fondements de la construction de nos imaginaires et elles sont partout. Le cinéma les utilise dans la même mouvance émotionnelle, et pour cela il mobilise des symboliques fortes pour stimuler l'imaginaire du spectateur notamment par l'espace architectural. En effet il est le socle du récit. Juhani Pallasmaa, architecte et théoricien du lien entre les images et les espaces, dit que l'architecture est notre instrument premier pour nous relier à l'espace temps, un support habitable et compréhensible face à l'humanité. L'architecture est l'assise existentielle de soi⁶. Le film accueille le récit de la relation du sujet avec un espace, il va composer, structurer, mettre à l'échelle l'architecture de son scénario. L'espace du récit dépend d'un ordre matériel et existentiel qui va dialoguer avec le spectateur à travers des allers-retours entre espace perçu et espace vécu, « *une modalité remplie de subjectivité* »⁶. Selon Marc Augé il n'y a ni de lieux ou de non lieux, il y a toujours un degré de sociabilité et de symbolisation dans un espace donné⁷, c'est dans cette logique que les cinéastes construisent leurs espaces, ils feront toujours appels à nos imaginaires. L'architecture n'est plus en second plan, elle ajoute des émotions et de la profondeur au film, elle se confond dans l'action et devient une expérience émotionnelle à part entière pour le spectateur.

Le huis clos est un sous-genre cinématographique qui permet donc d'exacerber totalement les procédés spatiaux et architecturaux. Comme je l'ai défini, le huis clos puise sa source dans le théâtre et est aujourd'hui devenu un des sous-genres cinématographiques les plus forts dans leur tensions et les plus contraignants et techniques dans leur conception. Dans la théorisation du huis clos et sa force dans l'aspect sensoriel, psychologique et philosophique, Sartre et sa pièce Huis clos de 1943 sont les références. Il prouve notamment que le lien avec autrui est intensifié lors d'un huis clos, ainsi que l'introspection personnelle à travers le regard des autres... L'idée de déconstruire la place de l'homme dans le huis clos, comme un espace architectural qui serait devenu un microcosme de notre propre condition. Une ouverture philosophique sur le sujet qui justifie certains choix des cinéastes. Sartre me permet d'ouvrir le volet philosophique du huis clos mais aussi psychologique, sa pièce de théâtre peut être mise en parallèle

⁵ Anthony Vidler Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture, Anthony Vilder, Sapces of horror, pages 103 à 105, 2001

⁶ Alice Laguarda, « Des films et des maisons », Une assise existentielle, 2014, page 17

⁷ Marc Augé, « Autour du lieu », Retour sur le non lieu, 2010, page 171

avec la psychanalyse de l'espace. Un lien inévitable entre cinéma, architecture et psychologie est à faire. C'est-à-dire, observer les outils concrets d'architectures utilisés par les cinéastes pour créer certaines ambiances, des études architecturales qui analysent les espaces préférentiels des usagers. Cela pose aussi la question de la construction de ces espaces, par les images, la culture... Des données qu'utilisent les cinéastes pour directement réfléchir sur nos espaces vécus.

La construction du huis clos au cinéma a pour conséquence une rupture avec la réalité et va permettre et engendrer des situations paroxystiques⁸. Une rupture d'espace, mais aussi temporelle, sociale... Nous nous retrouvons dans une clôture totale visuelle et scénaristique, qui va par conséquent interroger le regard de l'autre et surtout notre regard intrinsèque. Cela configure une relation particulière du récit avec l'espace. L'enfermement est souvent étrange, improbable et désagréable, le spectateur va avoir tendance à chercher des issues, des refuges, des symboles familiers... et c'est cela qu'il faut observer dans le film, nous cherchons à décortiquer le travail du cinéaste, en tant qu'architecte, pour observer les outils utilisés qui créent chez le spectateur une réaction face à l'espace du huis clos projeté dans les films.

C'est donc en mobilisant toutes ces notions de symbolique, d'images, de poétique, de philosophie, d'outils cinématographiques et scénaristique, de psychanalyse de l'espace... que les questionnements seront fortement orientés vers la question du lien entre les espaces et les ambiances créées par les cinéastes et l'impact sur les spectateurs, la question de la projection du film liée à la projection des émotions, ainsi que la projection des espaces vécus et des expériences personnelles dans les espaces cinématographiques. Nous allons parcourir une filmographie d'un cinéma expérimental qui va questionner les limites du cinéma, mais aussi les limites du spectateur, des thématiques et notions liées à l'horreur, l'angoisse, la claustrophobie, ce sont des émotions inconfortables et qui affectent profondément nos imaginaires et nos représentations. Nous sommes poussés à nous demander quel lien entretient le spectateur avec le film, avec les images projetées, quelle est l'attache émotionnelle et symbolique de l'architecture, qu'est ce que convoque le huis clos dans sa force symbolique et émotionnelle, quelles sont les thématiques du huis clos liées à l'espace, aux corps, aux émotions et aux spectateurs, quelles sont les limites du spectateur, comment le huis clos vient questionner notre posture. Le huis clos au cinéma est une remise en question de l'espace, de l'architecture, du cinéma et de l'image cinématographique, c'est ainsi que nous allons nous demander,

Comment le huis clos au cinéma crée une expérience sensible chez le spectateur ?

⁸ Claude Murcia, « Le film architecte », Le huis clos comme puissance de configuration, 2005, pages 47 à 62

- MÉTHODOLOGIE -

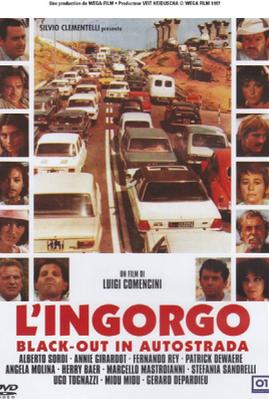
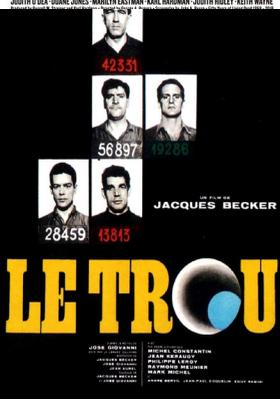
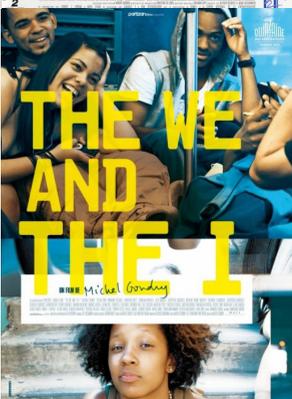
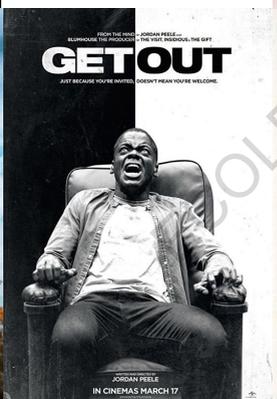
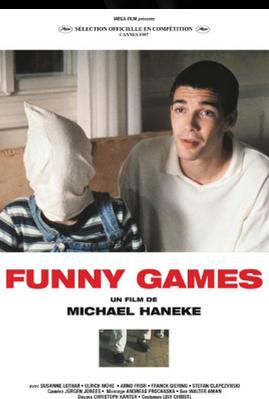
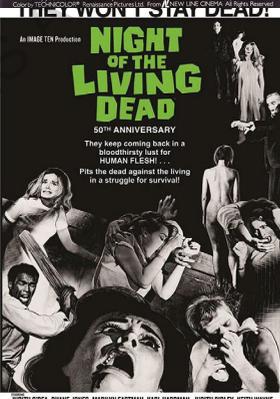
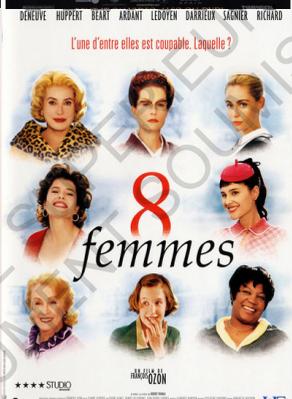
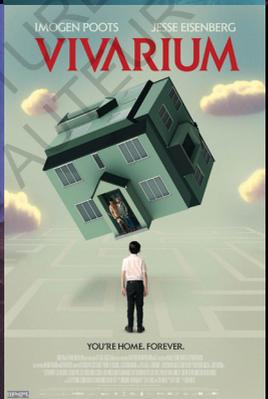
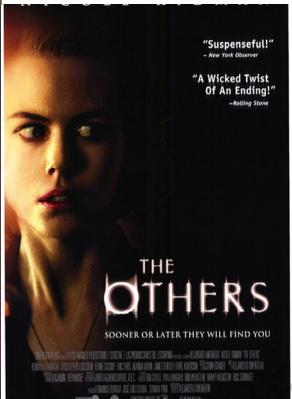
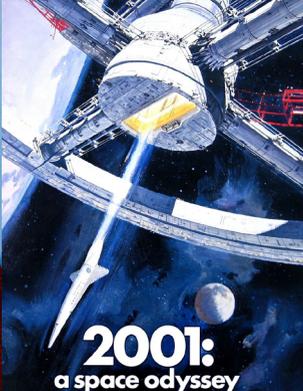
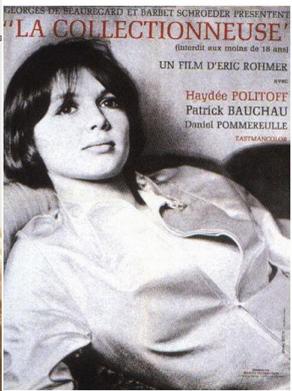
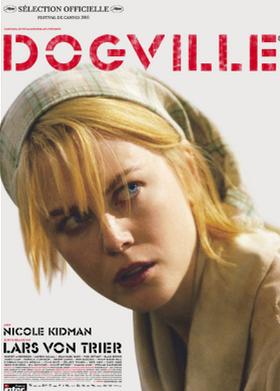
Ce mémoire tourne autour d'un corpus de 63 films, allant du Cabinet du Docteur Caligari de Robert Weine de 1920 jusqu'à Titane de Julia Ducournau, sorti en 2021. Les films ne sont pas tous cités mais ils alimentent tous le sujet du huis clos au cinéma. La configuration en huis clos est le critère de sélection principal mais il est aussi prétexte à une sélection précise et restreinte d'un sous-genre cinématographique intense dans son lien à l'espace. Un corpus élaboré avec l'oeil d'un étudiant en architecture qui s'intéresse aux liens entre l'architecture et le cinéma. La sélection s'oriente alors naturellement vers des films forts en intensités, émotions, dans leur dimension psychologique ainsi que leur lien avec le spectateur. C'est pour cela que nombreux classiques en huis clos ne sont pas cités car moins intéressants du point de vu spatial, je pense notamment aux adaptations théâtrales.

Un corpus établit petit à petit, le visionnage des films est la première étape de la sélection et de l'analyse. Une analyse sur le moment, sans recul particulier avec le récit projeté. Il s'agit de visionnages dynamiques où mes premières impressions en tant que spectateur constituent une base d'analyse que je vais ensuite confronter et compléter avec différentes documentations, que ça soit des critiques, des analyses ou des théories. Une étape que j'ai effectué en parallèle de lectures théoriques sur le huis clos, les espaces contraints, l'espace au cinéma, l'architecture en mouvement... Toutes ces notions et thématiques se croisent et m'ont permis d'écrire ce mémoire sur le huis clos au cinéma dans le cadre d'une école d'architecture.

La première partie va venir définir le sujet, nous allons poser les origines du huis clos ainsi que son insertion au cinéma, puis venir apporter quelques notions de théories architecturales essentielles dans la compréhension de la suite de ce mémoire. La deuxième partie rentre plus dans l'analyse cinématographiques des différents outils et procédés utilisés par les cinéastes pour créer ce lien fort entre les images et le spectateur. Nous y identifions des récurrences et les liens avec l'architecture et les ambiances. Pour finir la troisième partie sera plus théorique et personnelle, elle va venir décortiquer les procédés utilisés pour impliquer et intégrer le spectateur dans les espaces cinématographiques, jusqu'à y montrer la puissance de configuration du huis clos dans sa dimension émotionnelle, poétique et architecturale.

Le huis clos au cinéma est un sujet précis mais la dimension architecturale et spatiale y est profondément présente. Dans ce mémoire je vais tenter de mettre en lumière la complexité et l'intérêt de l'étude de ce sujet.







12 angry men, Sidney Lumet, 1957*

I. L'ETENDUE DU HUIS CLOS

I.1. LES ORIGINES ET LE CINÉMA

DÉFINITIONS ET ORIGINES: DU JUDICIAIRE AU CINÉMATOGRAPHIQUE

Le terme huis clos apparaît au XVI^e siècle pour désigner, dans le domaine judiciaire, des procès qui se déroulent en l'absence de tout public. Une notion qui s'oppose ainsi au « huis ouvert » qui implique une publicité, une expression qui n'est plus utilisée. Le huis clos est évoqué lorsqu'un espace de protection est nécessaire, face à la fragilité ou au jeune âge de la personne, ou pour empêcher le désordre ou des situations incontrôlables qui nuiraient au bon fonctionnement de la justice. On retrouve ici la définition étymologique de l'expression qui veut littéralement dire « à portes fermées ». En effet, le mot huis vient du latin *os, ostium*, qui signifient ouverture, huis désignant le mot porte. Le terme a aussi donné le mot huissier qui désigne celui qui ouvre et ferme le cabinet du roi, et à cette époque, les réunions en comités restreints se tenaient à portes closes, à huis clos¹. Mais au-delà de sa définition littérale qui s'applique dans le cadre de la justice, l'expression renvoie également au sens figuré de « petit comité ». Le huis clos désigne aussi une situation dans laquelle il est impossible aux regards extérieurs de constater les faits. L'expression est constante dans sa définition d'espace isolé, renfermé avec un nombre limité d'acteurs.

Dans les arts, le huis clos désigne une action qui se déroule dans un lieu unique ou fortement limité avec un nombre de personnages également limité. Il est une confrontation entre personnages qui sont isolés du monde extérieur. Donc de la même manière qu'en droit, le terme est utilisé pour qualifier des situations qui rompent avec la réalité, avec l'extérieur pour se recentrer sur son espace et surtout les personnes / personnages qui ne peuvent que se faire face. Un espace qui crée des situations paroxystiques, un lieu où toute l'attention est concentrée au même endroit et sur les mêmes personnes. Nous commençons déjà à voir le schéma d'une typologie de l'espace propice à une tension particulière et axée sur les personnes présentes dans le huis clos.

Le huis clos dans les arts est largement issu du théâtre. En effet, tout comme dans le domaine judiciaire, cet art passe essentiellement par la parole. Une spécificité de l'espace largement diffusée, car elle se conforme justement à celui d'une scène unique où la parole et les personnages prennent la place centrale. L'idée du décor est plus une contrainte spatiale de la mise en scène, il faut se demander si l'intrigue peut se dérouler dans différents lieux. Mais l'espace apparaît

aussi, souvent, derrière la parole, il vient seulement se calquer sur le récit dans un souci de cohérence et de lisibilité, « *le travail de la scène relève généralement d'une conception dramaturgique et non-scénographique* »². Il existe tout de même des pièces de théâtre articulées autour de l'espace, nous le verrons notamment avec *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, où le lieu est habité de symbolique à travers la parole, mais aussi par l'espace du huis clos.

Au cinéma, le huis clos définit un film qui respecte une unité de lieu et une unité de personnage. Comme en droit ou au théâtre, l'espace est confiné et coupé du monde extérieur au profit d'une tension particulière entre les acteurs / personnages. Cependant, au cinéma, l'art de la parole vient prendre une place moins importante, même dans les adaptations théâtrales, l'espace vient jouer un rôle bien plus central. Le réalisateur est libéré de l'espace de la scène et peut venir le construire, le clôturer par des procédés cinématographiques qui relèvent de l'image, du son, de la lumière... L'espace du huis clos au cinéma devient le lieu de la mise en scène où les personnages évoluent physiquement et mentalement, sous nos yeux enfermés dans une salle de cinéma. Cette typologie de l'espace repose donc sur sa gestion et sur celle de la psychologie des personnages. L'intrigue s'y déroule dans un seul lieu, intentionnellement ou non et cela nous permet de nous focaliser sur les personnages, comme au théâtre et en droit, mais avec le lien à l'environnement qui va être bien plus approfondi grâce aux outils cinématographiques.

¹ José Polard et Patrick Linx, « Vieillir en huis clos: de la suprotection aux abus », 1. Huis clos une nouvelle définition, (2014), pages 21 à 26

² Marguerite Chabrol, « Le film architecte », Variations sur le huis clos: les espaces théâtraux complexes au cinéma de Drôle de dame à Gosford Park, (2020), page 29

LE HUIS CLOS DE JEAN-PAUL SARTRE: L'IDENTITÉ ET LA RELATION AUX AUTRES FACE À L'ENFERMEMENT

« *L'enfer c'est les autres* »

Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, 1943, scène 5, issu de l'édition Folio

Cette citation bien connue du domaine philosophique, est issue de la pièce de théâtre de 1943, *Huis clos* écrite par Jean-Paul Sartre. Elle condense, nous le verrons, une grande partie de la théorie du philosophe, mais elle révèle également de nombreux points centraux dans la réflexion sur le huis clos en tant qu'espace psychologique au-delà de la pièce de théâtre. En effet, Sartre utilise les codes théâtraux pour expliquer et diffuser sa théorie.

Tout d'abord, un résumé très succinct, la pièce s'ouvre avec le personnage de Garcin qui découvre l'enfer, une simple pièce où il passera l'éternité. Il est rejoint par Inès avec qui la relation est difficile, car elle pense qu'il est son bourreau. Le dernier personnage à être amené par le valet dans ce lieu est Estelle. Nous observons rapidement un triangle amoureux se dessiner, notamment avec Inès qui fait des avances à Estelle, cela s'ajoute à la tension créée suite à leurs échanges où chacun accuse l'autre de leur hostilité face à leur situation. Lorsque que le silence est imposé, Garcin avoue pourquoi il se retrouve en enfer, ils prennent alors conscience de la raison pour laquelle ils se retrouvent ensemble, ils ont tous tué quelqu'un qu'ils aimaient. Inès continue ses avances envers Estelle qui la rejette et lui préfère Garcin, mais celui-ci est distrait car il est perçu comme un lâche sur Terre, il cherche à se défendre mais il est aussi perçu comme tel par les deux femmes. Il décide cependant de rester lorsque la porte s'ouvre pour sortir, il veut changer la perception que Inès et Estelle ont de lui. Les trois personnages comprennent alors leur condamnation, en enfer, ils ne pourront se voir qu'à travers le regard négatif des autres. Nous voyons ici que peu d'événements se passent, la pièce ne comporte en effet qu'un seul acte et cinq scènes. Les quatre premières introduisent les personnages avec l'intermédiaire du valet, et dans la dernière, qui représente les trois-quarts de la pièce, il n'est plus question d'entrée ou de sortie de personnage mais nous nous retrouvons face à ces derniers, interagissant dans un décor unique.

En ce qui concerne la question de l'espace, la pièce se déroule du début à la fin dans le même décor. Il permet seulement de s'asseoir ou de marcher, il ne change jamais et toute l'intrigue se concentre autour de cette absence de changement. Nous pouvons y souligner la présence de symbolique, le décor est unique, il est donc chargé de significations, il prend un sens au fil du récit. Par

exemple, Garcin déteste cet environnement, or, il n'est pas question de goût, la pièce de théâtre est ici prétexte à des thèmes philosophiques. L'espace n'est plus seulement une scène pour le spectateur ou une pièce fermée pour les personnages, il est l'environnement dans lequel les trois protagonistes ont été poussés de force, il est oppressif par son unique ouverture, une porte opaque, l'absence de miroir, la statue en bronze... Tous ces éléments construisent l'environnement sous tension qui s'avère être l'enfer. Garcin fait donc face à une sorte de première torture, lorsqu'il est confronté à lui-même. Ce n'est pas seulement la décoration, mais l'espace en lui-même qui crée cette tension. Pour revenir sur les éléments de décor, la statue de bronze présente dans la pièce porte également un sens profond. Elle est le reflet du caractère de Garcin, face à la statue figée dans l'espace, nous avons la représentation de son impossibilité à sortir de cet endroit. Un élément qui lui fait encore plus le détester car il fait face à la force, ce qu'il n'est pas dans le regard des autres. C'est également le symbole de la lourdeur et l'oppression ressentie dans l'espace et dans les personnages. Dans ce huis clos, la corporalité est également centrale, comme l'usage de la danse, la symbolique d'un souvenir de la vie passé mais aussi c'est la chorégraphie minutieuse des relations humaines où le moindre faux pas en révélera la futilité.¹

Les personnages se retrouvent donc dans cet espace qui les oppresse dans son architecture et dans son décor. C'est ainsi que Sartre encadre des thèmes comme la vision, la vue et l'apparence, ils n'ont plus que les autres avec qui interagir et surtout, ils n'ont plus que les autres pour se définir à travers leurs yeux. Par conséquent, leur essence à chacun n'est pas la leur mais celle des autres et ils deviennent douloureusement conscients de la façon dont ils les voient. En effet, il y a cette idée de ne plus s'appartenir et de ne dépendre que du regard d'autrui. Sartre explique que si les rapports avec autrui sont tordus alors l'autre ne peut être que l'enfer, parce qu'au fond, les autres sont ce qu'il y a de plus important pour nous et notre connaissance de nous-même. Quand nous essayons de nous connaître, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont de nous juger, quoi que je juge de moi il y a le jugement d'autrui. Donc si mon rapport est mauvais et que je dépends totalement d'autrui, comme dans une situation de huis clos, je suis en enfer, d'où l'enfer c'est les autres. Le jugement n'est pas insupportable mais indispensable. De plus, j'attends d'autrui ce qu'il ne peut pas me donner, chacun attend de l'autre qu'il le sauve de la pièce.²

Nous retrouvons donc dans ce huis clos théâtral les grandes notions de la philosophie de Sartre. Au sujet de l'existentialisme, nous observons que le regard que les autres portent sur nous est le plus important. Il détermine la manière dont on se perçoit, nos trois personnages ne peuvent plus changer comment on les

¹ Marguerite Chabrol, «Le film architecte», Variations sur le huis clos: les espaces théâtraux complexes au cinéma de Drôle de dame à Gosford Park, (2020), édition les cahiers du Circav, page 29

² Les chemins de la philosophie, 2020, La chambre, l'enfer ou le paradis: épisode 4, Sartre, l'enfermement et les autres. Adèle Van Reeth, diffusé le 13/05/2020, France culture

voit sur terre. On les voit négativement, il ne reste plus que le regard des autres personnes en enfer.³ Il y a ensuite la notion de l'encroûtement. Les hommes seraient incapables de se défaire de leurs habitudes et de leurs relations négatives, ils souffrent et subissent le regard porté sur eux, alors que pour le philosophe l'être humain est caractérisé par sa liberté et par ses choix. Sartre considère comme mortes les personnes coincées dans leurs habitudes et les relations qui les font souffrir, elles s'enferment dans le jugement que l'on porte sur elles, comme dans le cas de Huis clos. Par exemple, Estelle se réfugie dans l'imaginaire et refuse d'assumer la responsabilité de ses actes, ce qui la rend encore plus affreuse.⁴ Pour finir, l'homme est libre et responsable de ses actions, il se nourrit de son existence, le sens donné aux objets de la pièce est ce qui détermine leur souffrance face à l'espace. Garcin n'arrive pas à qualifier la statue ou l'espace autrement que par l'hostilité. L'humain est libre de briser le cercle infernal dans lequel il se trouve en agissant, nos actions sont ce qui nous détermine, elles vont modifier le regard des autres et donc notre perception de nous, pour Sartre, nous sommes nos choix, le fait de ne pas pouvoir en faire de nouveaux crée cet enfer dans lequel sont bloqués les personnages.

Le huis clos de Jean-Paul Sartre me permet de souligner des notions essentielles à l'analyse des films visionnés. Les dynamiques des relations humaines et leurs liens à notre identité dans des espaces dans lesquels il n'y a plus que l'autre et le lieu pour nous définir, sont au cœur de leurs réflexions. Une pièce et une théorie importantes, ces notions sont réutilisées consciemment ou non dans le cinéma et dans l'écriture des films en huis clos. Ici déjà, l'espace a un rôle de configuration essentiel, et nous observons que les relations entre les personnages sont des points très importants dans la réalisation d'un huis clos. L'espace architectural vient créer le microcosme de notre propre condition, nous pouvons déjà mettre cela en parallèle avec le film de Luis Buñuel, *El angel exterminador* de 1962. Nous y retrouvons un groupe issu de la bourgeoisie lors d'un dîner mondain, cependant par une certaine paranoïa et rupture avec la réalité, il est impossible pour eux de sortir de l'espace du salon. Il se joue alors sous nos yeux une survie improvisée où un échantillon de la bourgeoisie se voit imposé le regard des autres et celui du spectateur. Les personnages sont obligés de se tourner vers les autres, «un commencement de monde, mais aussi une in de monde, et la pente irrésistible de l'un à l'autre»⁵. Nous pouvons directement faire l'entre deux entre la pensée de Sartre et l'exercice du huis clos que s'est donné Luis Buñuel.

Une ouverture philosophique sur le sujet qui justifie certains choix des cinéastes. Sartre me permet d'ouvrir le volet philosophique du huis clos mais également celui de la psychologique. Un lien inévitable entre cinéma, architecture et psychologie est à faire. C'est-à-dire, observer les outils concrets d'architectures utilisés par les cinéastes pour créer certaines ambiances et comportements. Cela pose aussi la question de la construction de ces espaces, par les images et la culture entre autre.



³ La naissance de huis clos par Jean-Paul Sartre (en ligne), A la lettre, consulté le 16 janvier 2022, disponible sur: <http://www.alalitre.com/sartre-oeuvres-huis-clos.php>

⁴ Sartre, texte fondateur, l'existentialisme athée (en ligne), Philo 5, consulté le 23 janvier 2022, disponible sur: https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L'EnferC'EstLesAutres.htm

⁵ Gilles Deleuze, L'image mouvement, p. 176

⁶ Huis clos, mise en scène de Robert Hossein, avec Claire Nebout (Inès), Claire Borotra (Estelle) et François Marthouret (Garcin), Théâtre Marigny, 2000.

⁷ El Angel Exterminador, Luis Buñuel, 1962

LE HUIS CLOS AU CINÉMA: L'EXPLORATION DE L'ESPACE AU-DELÀ DE LA SCÈNE

Comme défini précédemment, le huis clos au cinéma reprend le caractère juridique et théâtral de l'enfermement et celui de la parole tout en le prolongeant sur les notions d'images et d'ambiances. Le thème et la configuration du huis clos au cinéma sont arrivés également par cette voie théâtrale, via les adaptations.

Le huis clos au cinéma, c'est beaucoup d'adaptations théâtrales, et comme nous l'avons vu, le théâtre est un art qui se caractérise surtout par la parole, ainsi, l'adaptation au cinéma permet à l'image de donner une nouvelle profondeur au récit. Le film, *12 angry man* (1957) de Sidney Lumet, reprend bien ces notions qui naviguent entre le huis clos du procès (sujet du film), la théâtralité (l'adaptation) et le cinéma. Le travail de la caméra et de l'espace se détache du « théâtre filmé ». La tension passe par les dialogues et la parole, mais le travail de cadrages serrés et d'ambiance lourde est significatif de l'adaptation théâtrale au cinéma. Des dynamiques liées à l'espace dont Hollywood s'est vite emparé pour la transposer à ses scénarios originaux, du thriller aux comédies. L'espace du huis clos s'est imposé année après année comme un sous-genre cinématographique à lui seul. Sa configuration restreinte de l'espace et sa profondeur envers les personnages a motivé de nombreux réalisateurs à explorer le genre.

Alfred Hitchcock est très conscient du pouvoir de l'espace et il joue des rôles très importants dans ses films, il utilise l'architecture comme cadre de l'existence humaine. Quatre de ses films se passent en huis clos, *Lifeboat*, *Rope*, *Dial M for murder* et *Rear window*, cela souligne son intérêt pour les questions d'espace et d'architecture. Peter Wollen dit à ce sujet, « *In these films we become gradually familiar with a place, building up our own set of memories, associations and expectations, creating our own symbolizations, our mental maps* »¹ (dans ces films, nous devenons de plus en plus familier avec l'espace, nous construisons nos propres souvenirs, nos propres liens et attentes, en créant notre propre symbolique, nos espaces mentaux). Le rôle que joue l'espace est indéniable et devient inséparable du scénario. Les moyens mis en oeuvre par les studios de cinéma pour des réalisateurs de cette notoriété permettent à Hitchcock de créer des films où l'espace va plus loin dans sa signification et dans son rôle vis-à-vis du spectateur. Nous explorerons l'univers cinématographique du réalisateur, mais il est également important de souligner, ici, que le huis clos est devenu un vrai challenge pour les cinéastes qui en exacerbent le sens et la symbolique, ils ne se limitent plus aux codes théâtraux ainsi qu'aux adaptations.

¹ Peter Wollen cité par Juhani Pallasmaa, The architecture of image: Existential space in cinema, Cinematic Minimalism, page 39, 2001

Au-delà du challenge technique et cinématographique qu'il représente, le huis clos s'est également imposé au cinéma par son aspect économique. En effet, il suffit d'un décor unique et un nombre limité de personnages pour réaliser un film où la tension du huis clos est efficace et suffisante sans nécessiter de gros moyens techniques ou financiers. Certes, certains réalisateurs ont le budget pour créer des huis clos remarquables accompagnés d'un décor profond et des effets visuels poussés mais, cette typologie de l'espace se suffit à elle-même pour donner une profondeur et un intérêt pour le film. Par exemple, le premier *Paranormal Activity* (2007) est un des films les plus rentable de l'histoire du cinéma, générant 193 356 000 dollars de bénéfice pour un budget d'environ 15 000 dollars². Le décor unique, la prise de vue en « found footage » (faux montage documentaire issu, en général, d'une caméra amateur) et les effets visuels simples mais glaçants marchent et créent la sensation d'effroi chez le spectateur.

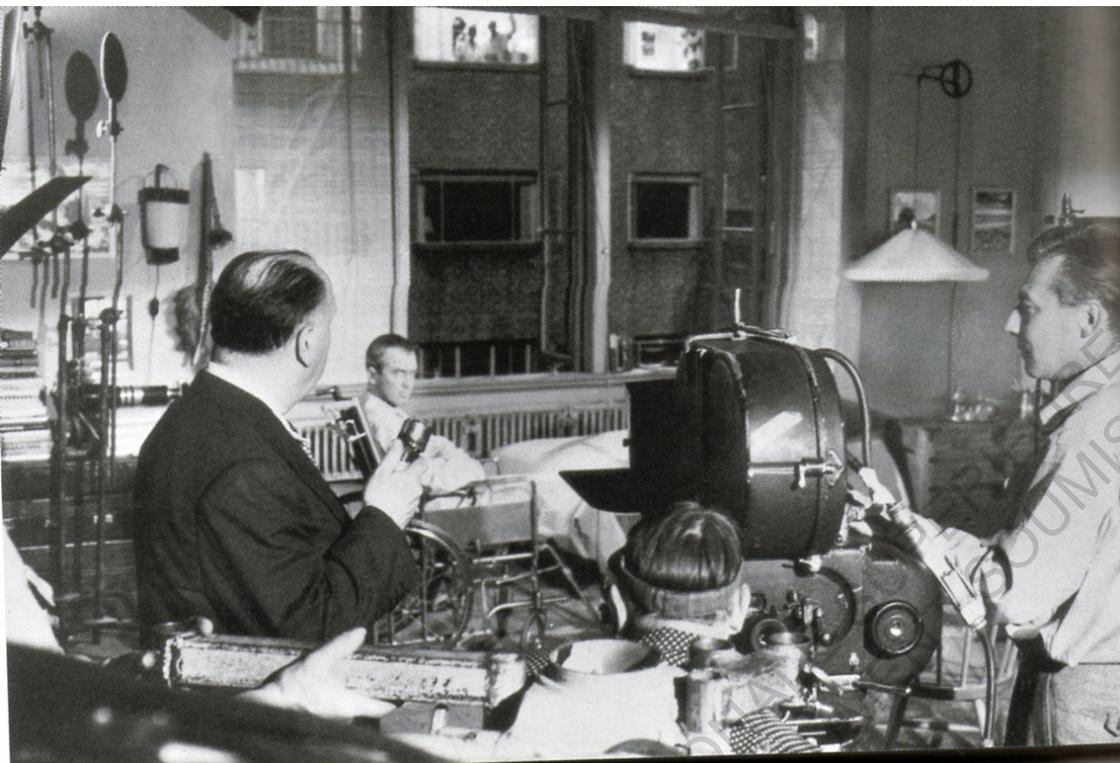
« En plongeant dans ce sujet où l'enfermement est omniprésent, vous vous ouvrez à un monde regorgeant d'œuvres au ton, à l'esthétique, au fond, et aux codes multiples, apportant chacune sa contribution propre à l'univers en expansion constante qu'est le cinéma. »

Anissa Naïm au sujet du huis clos, Editorial, La revue du ciné-club universitaire, 2022, n° 1, page 2

Le huis clos au cinéma a donc plus que fait sa place, en créant des classiques et des films expérimentaux efficaces et rentables. Les codes du théâtre restent fortement ancrés dans la comédie par exemple, mais aujourd'hui le cinéma s'est extirpé de sa source théâtrale pour faire du huis clos un sous-genre à part entière et très divers dans ses thématiques. Sa forme restreinte permet aux cinéastes d'approfondir plus intensément toutes les dimensions de leurs personnages, résultant dans des films forts aux procédés cinématographiques jouant avec l'espace confiné et imposé. Les outils techniques et scénaristiques sont ici clés pour réussir à jouer avec l'architecture de l'espace qui a le rôle central dans leurs intrigues. Le lieu crée l'histoire, il est alors l'occasion pour le réalisateur de le charger de significations, de poésies et d'images évocatrices. L'espace et l'imagerie architecturale sont des amplificateurs d'émotions³ et tous les genres cinématographiques en bénéficient.

² Dorothy Pomerantz, The triumph of Paranormal Activity, Forbes, 18/10/2012

³ Juhani Pallasmaa, The architecture of image: Existential space in cinema, Preface, page 7 à 13, 2001



Alfred Hitchcock et le caméraman Robert Burks sur le tournage de *Fenêtre sur cour*, 1954. photo de William Creamer



Kathie Featherstone et Micah Sloat dans *Paranormal Activity*, 2007**



The Shining, Stanley Kubrick, 1980*

I. L'ETENDUE DU HUIS CLOS

I.2. LE SOUS GENRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Nous venons de le définir, le huis clos a une source profondément théâtrale, dont les thématiques et questionnements perdurent. Le cinéma est toujours ancré dans ses notions, non sans liens aux théories de Sartre, et dans cette dimension intense aux personnages. Cependant il s'est totalement émancipé de l'espace de la scène. Nous observons que les différents genres cinématographiques s'emparent de ce questionnement de l'espace clos, nous allons maintenant observer comment le huis clos s'est placé comme un sous-genre cinématographique à part entière avec ses thématiques et genres récurrents.

L'HORREUR: UN LIEN PRIVILÉGIÉ AVEC LE HUIS CLOS

Le film d'horreur est un genre cinématographique qui a pour but de provoquer la peur, la répulsion et l'angoisse chez le spectateur. Il marque ses débuts populaires avec l'expressionnisme allemand du début des années 1920, notamment avec le film culte de Robert Weine de 1920, *Le cabinet du docteur Caligari*. Ses origines montrent déjà un fort lien avec la question de l'espace et avec le travail de la symbolique du décor. Mais outre la dimension cinématographique, l'horreur est présente dans notre culture artistique, spirituelle, religieuse depuis les débuts de l'humanité. De la mythologie grecque aux romans gothiques de la littérature britannique du XVIII^e siècle, l'horreur habite nos imaginaires et représentations en profondeur.

Nous cherchons donc à provoquer la peur, prenons l'exemple du film de Mike Flanagan de 2006, *Hush*. Nous y suivons une écrivaine sourde et muette habitant retirée dans une forêt pour y vivre dans la solitude, quand un tueur masqué apparaît par la fenêtre. Les thématiques du film d'horreur s'y retrouvent, avec une forte présence de la notion d'instinct de survie. La typologie du huis clos s'y prête parfaitement. La protagoniste est enfermée et doit faire face, affronter l'antagoniste pour survivre. Le film insiste sur l'idée d'isolement et d'enfermement, nous y cherchons des issues, des communications. Comme un jeu d'échec, l'espace devient une partition minutieuse entre les deux parties. Il est central dans sa configuration entre le danger et le refuge. L'architecture y a un rôle important, Anthony Vidler l'explique, « *(architecture) is no longer an inert background, architecture now participates in the very emotions of the film* »¹ (l'architecture n'est

plus un arrière plan sans intérêt, l'architecture participe maintenant au plus profond des émotions du film), l'architecture devient une présence, une expérience. Toute la tension est concentrée autour de ses qualités et faiblesses. Le travail d'ambiance est également très exploité dans les films d'horreur pour amplifier les sensations et marquer le spectateur. C'est à ce moment que les réalisateurs mobilisent des outils de psychologie de l'espace pour en charger leurs images et ainsi, toucher nos instincts, comme celui de la survie. Le huis clos a le rôle d'espace reclus et sous tension. Ridley Scott en 1979, avec son film *Alien* popularise le huis clos d'horreur. Dans un vaisseau spatial, l'équipage de Sigourney Weaver se retrouve à s'échapper d'un être extraterrestre dans ce vaisseau clos au milieu de l'espace. Au milieu des réseaux techniques et des couloirs labyrinthiques, la notion de survie se superpose à une angoisse d'un espace complexe où les issues sont impossibles. Nos instincts et émotions sont sous tension et mis à l'épreuve. Nous pouvons observer que le huis clos comme configuration de l'espace sous tension, chargé d'éléments psychologiques, se calque parfaitement au genre de l'horreur.



La configuration en huis clos permet également à l'horreur de réaliser des films plus expérimentaux. Comme nous l'avons expliqué, le huis clos sert aussi des films aux budgets plus réduits, tout en permettant une tension efficace. L'horreur et le huis clos sont des genres qui permettent d'explorer la psychologie, les émotions et de jouer avec le spectateur. La peur est un sentiment très instinctif, lié aux souvenirs et aux traumatismes comme ont pu expliquer Freud³ ou Pascal⁴. Il est donc très lié à nos stimulations sensorielles liées à l'image et au son. Une

² Alien, Ridley Scott, 1979*

³ Sigmund Freud, L'obsession et la phobie, 1895

⁴ Blaise Pascal, Pensées, 1670

¹ Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture, Anthony Vidler, Spaces of horror, page 103, 2001

mécanique mentale qui intéresse les réalisateurs cherchant à créer des oeuvres qui repoussent les limites de leur art. Des films qui remettent en question la technique, la psychologie, le récit et bien sur l'espace cinématographique comme nous avons pu le voir avec *Paranormal Activity* (2007) de Oren Peli ou encore avec *Get out* de Jordan Peele (2017). Le film vient déplacer les thématiques de l'horreur vers des sujets de société, de racisme, tout en prenant le parti pris du huis clos pour appuyer sur le propos lourd et la situation paroxystique du film.

Le huis clos et les films d'horreur s'alimentent mutuellement, dans l'approfondissement de la théorie sur le lien entre cinéma, psychologie et architecture. L'horreur est très liée aux questions de psychologie passant par les images, la symbolique et les personnages. C'est pour cela qu'il est particulièrement intéressant dans ce mémoire. Les procédés d'ambiance dans ces films sont très travaillés, tout comme la symbolique de l'espace, du décor et de l'architecture. Par exemple, la typologie de la maison victorienne y est récurrente⁵, « *A lot of people refer to Gothic romance as a pleasing terror, a pleasing terror that reminds you that, behind all the modernity, at the same time lies death.* »⁶ (Beaucoup de gens se réfèrent à la romance gothique comme une terreur agréable, une terreur agréable qui vous rappelle que, derrière toute la modernité, se trouve en même temps la mort.). Cette citation de Guillermo Del Toro est significative du lien particulier entre psychologie et espaces projetés puis les films d'horreur. Elle souligne la charge symbolique des espaces au cinéma mais aussi des espaces vécus.



⁵ Anissa Le Scornet, Architecture et films d'horreur, mémoire, ensa Nantes, 2019, page 43

⁶ Guillermo Del Toro, 09/10/2015, Los Angeles Times

⁷ Get Out, Jordan Peele, 2017*

1.2.2

LE THRILLER: LE SUSPENSE QUI NOUS TIENT EN HALEINE AVEC ALFRED HITCHCOCK

Le thriller est un genre artistique connu pour créer une excitation intense chez le spectateur, un suspense, une attente insupportable, source d'anxiété et de frissons. Mais pour faire simple, un thriller au cinéma ne recherche qu'un seul but, créer des sensations fortes et tenir le public en haleine au fur et à mesure que le film progresse vers son apogée. Nous voyons ici, comme avec l'horreur, un genre sous tension. Les personnages sont souvent placés dans des endroits mystérieux, isolés, dangereux et sans issues. Le huis clos dans sa typologie d'espace contraint, sous tension qui pousse à la confrontation, rassemble donc toutes les qualités pour être utilisé dans les thrillers au cinéma. Pour comprendre la définition du thriller, nous sommes obligés de mentionner Alfred Hitchcock, qui en est considéré comme le maître. En réalisant près de 70 longs-métrages durant ses 58 années de carrière, Hitchcock est devenu une des figures les plus emblématique du cinéma, remettant sans cesse en question sa discipline et poussant les codes et limites du cinéma. Mais ce qu'on lui doit, c'est le suspense et le thriller comme signature. Ses films sont devenus des cours théoriques sur le genre et sur les techniques cinématographiques.

«There is a difference between suspense and surprise»

(il y a une différence entre le suspense et la surprise)

Alfred Hitchcock à François Truffaut en 1966

Il définit le suspense propre au thriller en opposition à la surprise propre à l'horreur. Dans son entretien avec François Truffaut en 1966, Hitchcock explique la différence:

« La différence entre le suspense et la surprise est très simple. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup, boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart, il y a une horloge dans le décor; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. »

Hitchcock joue donc du suspense, il joue avec le public en le mettant dans la confiance, mais d'un coup nous en savons trop, l'angoisse monte, on attend que le moment fatidique arrive, mais on ne sait ni quand ni comment. Il n'hésite pas non plus à nous manipuler, il nous trompe et se joue de notre position de spectateur conforté dans l'anticipation des événements. Il nous déstabilise, nous montre des éléments que l'on ne veut pas voir. Le film vient alors se dérouler dans une angoisse douloureuse lente et permanente, nous tenant en haleine. Ici, le huis clos a encore son rôle à jouer. Hitchcock est très conscient du pouvoir de l'espace et il y consacre une place très importante dans ses films. « *The set in Hitchcock is more than just a mere set; rather it is a labyrinth in which everyone, character, director and audience, loses and finds themselves in the intensity of their emotions.* »¹ (le décor chez Hitchcock est plus qu'un simple plateau, c'est plutôt un labyrinthe dans lequel tout le monde, personnages, réalisateur et spectateurs se perdent et se retrouvent dans l'intensité des émotions). Pascal Bonitzer souligne ici, le souci du détail porté par Hitchcock dans le rôle que l'espace et l'architecture ont dans ses films. Le huis clos est donc fort de sens chez Hitchcock et dans le thriller en général. Il ne vient pas par hasard, l'espace vient appuyer les besoins de tension et d'étouffement que l'on retrouve dans le thriller. Par exemple, dans *Rope*, le film de 1948 d'Alfred Hitchcock, le spectateur est témoin du crime commis et nous devons subir le repas organisé par les assassins autour du cadavre caché dans la commode au centre du salon. Nous sommes dans la confiance et les moindres faits et gestes des invités deviennent une torture pour nous comme pour le personnage de Phil, complice sous l'emprise d'un tueur narcissique. Le huis clos rend l'air encore plus irrespirable, l'appartement New-Yorkais devient insupportable. Chaque élément est pensé et a une signification, rien n'est laissé au hasard comme le dit Robert Mallet-Stevens, « *il n'utilise jamais un décor comme un simple arrière plan, il l'utilise toujours à cent pour-cent* »².



¹ Pascal Bonitzer cité par Steven Jacobs, *The wrong house: the architecture of Alfred Hitchcock*, 2007, page 270

² Robert Mallet Stevens au sujet d'Alfred Hitchcock, *Le décor au cinéma*, 2003

³ *Rope*, Alfred Hitchcock, 1948*

Ces principes du thriller et l'attention portée au décor notamment dans les huis clos sont profondément ancrés dans la pratique cinématographique. Nous retrouvons dans des films plus récents une continuité avec certains principes et pratiques issus du cinéma *Hitchcockien*. Nous pouvons prendre comme exemple le film *Panic Room* (2002) de David Fincher. Meg (Jodie Foster) et sa fille Sarah (Kristen Stewart) se retrouvent à se réfugier dans la panic room (bunker) au milieu de leur grande maison au cœur de New-York, lorsque trois cambrioleurs s'y introduisent. Ce film place l'espace comme personnage à part entière, la maison et l'architecture, ici, dictent le scénario et les actions des personnages à leur avantage ou non, lié à des processus du cinéaste, nous observons un clos anxiogène généré par une maison labyrinthique et complexe, « *The chase sequence highlights how fincher uses the layout of the home as well the blocking of the actors, to create suspense and drive the narrative forward* »⁴ (la séquence de poursuite montre comment Fincher utilise la disposition de la maison et le jeu des acteurs pour créer du suspense et faire avancer le récit). De plus, David Fincher, crée un long processus de clôture de l'espace, il joue avec les cadrages et les plans pour donner une vraie profondeur et importance à l'espace. Le langage de l'espace fait écho aux films d'Hitchcock et le langage du thriller montre à quel point le huis clos est une configuration forte dans les émotions procurées et dans l'importance qu'il tient dans le récit.



⁴ *The architecture of cinematic spaces by interiors*, Mehruso Jon Ahi / Armen Karaoghlanian, 2020, page 59

⁵ *Panic Room*, David Fincher, 2002**

LES THÈMES RÉCURRENTS: LE VOYEURSIME, L'INTRUSION ET LA PSYCHOLOGIE

L'horreur et le thriller s'imposent donc comme des genres centraux dans le lien entre le huis clos au cinéma et l'architecture. Nous relevons cette tendance, mais nous observons également une récurrence dans les thèmes apportés par les films. En effet, la configuration en huis clos soulève des questionnements dont les cinéastes s'emparent pour approfondir leurs propos. Certains sont propres au cinéma, d'autres deviennent évidents et révélés dans le huis clos.

LE VOYEURSIME

Au cinéma, au contraire du théâtre, notre œil est guidé par la caméra, le réalisateur nous fait regarder ce qu'il veut nous montrer, nous prenons la position qu'il veut nous faire prendre. Le thème du voyeurisme est très présent au cinéma, c'est l'idée de s'introduire, en tant que spectateur, dans l'intimité des gens. Alfred Hitchcock ira jusqu'à dire que le voyeurisme est l'expression la plus pure du cinéma. Le spectateur est amené à observer sans être vu, comme dans *Rear Window* d'Alfred Hitchcock (1954), où les outils optiques sont omniprésents, nous sommes menés à observer l'intimité des voisins de Jeffries (Jeff). Une thématique mythique du cinéma et du réalisateur, entre fantasme, vice et universalité. Jeff et Hitchcock



¹ Rear window, Alfred Hitchcock, 1954

sont perçus comme des voyeurs, mais le réalisateur dit que nous sommes tous aussi voyeurs que lui. Nous avons tous une fascination pour la vie des autres, il y a ce désir de voir, les réalisateurs nous mènent du bout du nez d'un espace à un autre sans que l'on résiste. Dans *Rear Window*, nous sommes menés de tableaux vivants en tableaux vivants, témoins, malgré nous, du crime qui remettra en cause le refuge confortable de Jeff. Il y a donc ce voyeurisme, qui s'apparente plus à la contemplation, au fantasme, comme le définit Eric Rohmer «*Un homme regarde et attend, pendant que nous regardons cet homme et attendons ce qu'il attend*»². Il y a une dualité entre le regardant et le regardé.

Mais nous remarquons, également, un voyeurisme qui va au-delà de nos pulsions, de nos vices ou d'une certaine habitude humaine. Il y a celui que je définis de parasite. Notre place de spectateur nous rend voyeur. Nos yeux n'ont pas le choix de suivre la caméra, elle définit notre position, nous sommes voyeurs d'une scène. Nous ne sommes plus les yeux d'un personnage, mais un parasite intrusif dans l'intimité et dans l'espace des protagonistes. Nous voyons ce que nous ne devrions pas voir, mais c'est plus fort que nous, certes nous sommes guidés mais nous avons cette curiosité, ce plaisir coupable d'observer les autres. L'espace du huis clos, comme nous l'avons décrit, est déjà un espace sous tension, notre regard devient un poids en plus sur l'environnement. Une situation qui nous met mal à l'aise, cela rajoute à l'enfermement ressenti par les personnages. Dans *Panic Room* (2002) de David Fincher, nous sommes comme à l'image des cambrioleurs, nous sommes en trop, nous en savons trop, le regard caméra de Jodie Foster à l'arrivée des intrus signifie également pour nous que son espace privé et intime est violé. La thématique du voyeurisme est récurrente dans le huis clos, elle permet de rajouter une tension et un malaise dans l'espace et dans notre position de spectateur.



² Claude Chabrol et Éric Rohmer dans Hitchcock, 1957

Le voyeurisme souligne cette notion de parasite, de tension, la thématique de l'intrusion vient en continuité de notre regard qui s'impose dans l'espace du huis clos. Notre regard est donc intrusif, mais dans le huis clos, la notion d'intrusion d'un danger, d'autrui est aussi récurrente. L'espace est déjà tendu dans sa configuration, l'intrus vient envahir et déranger. L'intimité est dévoilée et mise en danger, l'œil du spectateur est toujours témoin et fait le parallèle avec ces parasites, mais la tension devient plus une notion de survie, de repli et d'enfermement dans l'espace... Dans *Funny Games* de Michael Haneke (1997), l'intrusion est évidente, deux jeunes hommes mystérieux envahissent petit à petit l'intimité et la maison de vacances d'une famille, se lançant dans un jeu morbide de torture et de sang-froid. Il y a une escalade de la violence en huis clos créée par cette intrusion. La figure de la maison protectrice et intimiste est dénaturée, bouleversée, « *la maison ne protège plus des apparences* »¹. En effet, l'intrusion et notre position de voyeur perturbent totalement les espaces qui deviennent ici clos, le refuge devient une prison. Alice Laguarda parle d'un « *désordre dans un monde figé, brisant la possibilité d'adéquation à un réel stable (...) ouvrant à la menace d'une dissolution d'un sens (...) jusqu'à la mort* »¹. Nous remarquons effectivement, que ces intrusions et que la figure des espaces, ici en huis clos, sont le reflet de la condition des personnages. Luis Buñuel dit que l'inconscient figure dans les lieux clos. Une thématique qui souligne, relève des questionnements liés, dans *funny games* par exemple, à la morale, la violence dans les médias, la norme familiale... L'intrusion est récurrente, car elle suit l'idée de clôture et de mise en tension de l'espace, déconstruisant l'intimité et l'idée du refuge.



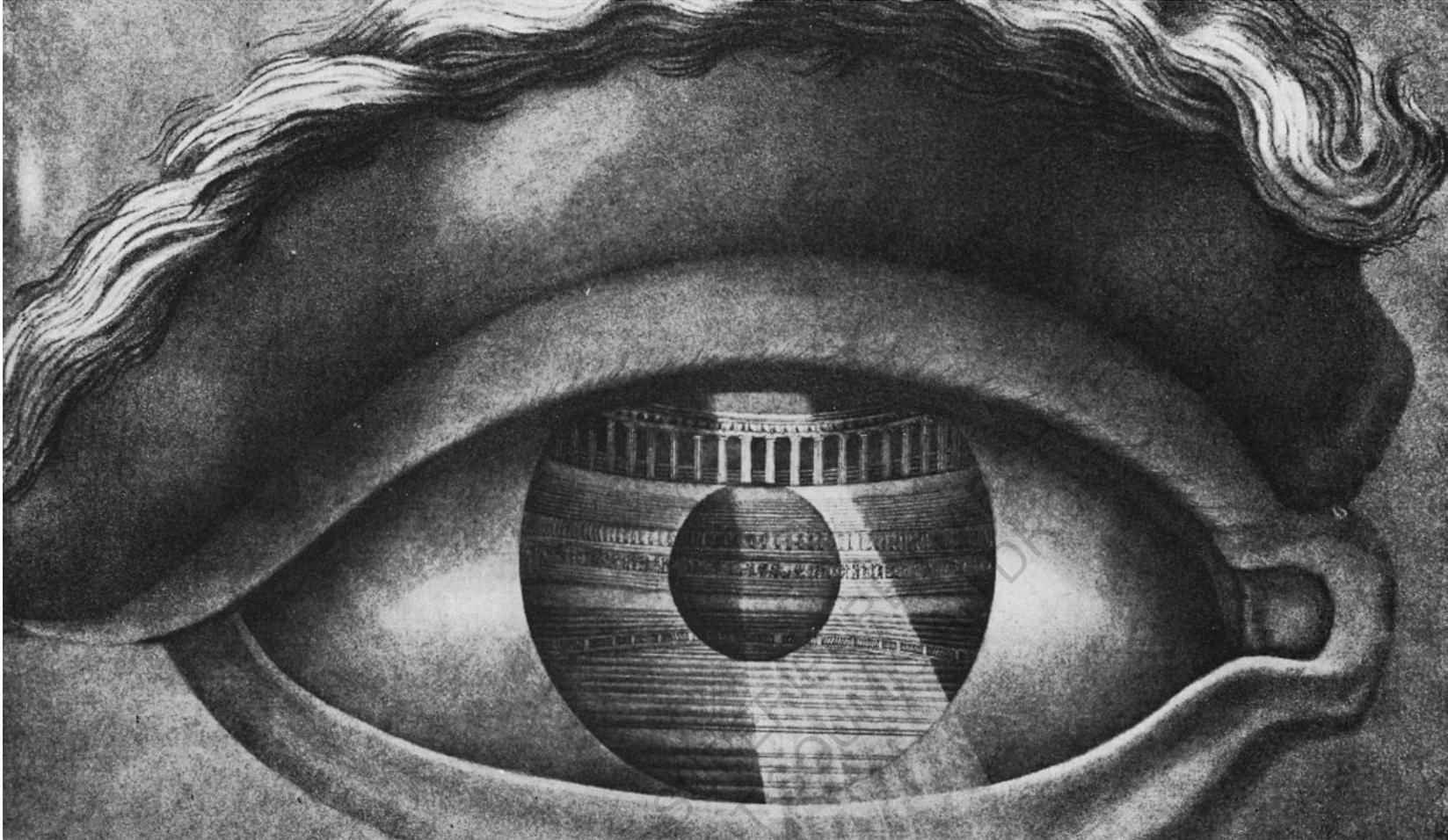
¹ Alice Laguarda, Des films et des maisons, Reversements, page 150/151

² Funny Games, Mickael Haneke, 1997**



Les termes, *tension, anxiogène, inconscient* entre autres, deviennent de plus en plus évidents dans la sujet du huis clos au cinéma. Dans ces films, les personnages sont mis à nu sous nos yeux, dans un espace clos, cette typologie permet de les approfondir, au-delà de ça, ils réagissent tout comme nous à cet espace inconfortable. Les deux éléments, personnages et espaces, sont également très liés, les cinéastes utilisent le huis clos pour filmer la thématique de la psychologie, étudiant les comportements face à l'enfermement, la proximité, l'intrusion ou encore le voyeurisme. Le cinéma vise à déconstruire l'espace et y questionner la place de l'homme. La psychologie n'est pas un thème récurrent que dans le huis clos, mais cette configuration de l'espace permet de pousser ce processus en allant plus loin dans les personnages, et en parallèle, faire écho à nos propres conditions. Nous reviendrons sur l'idée de psychologie et de folie à l'écran ainsi que le lien avec le spectateur. Cependant, nous pouvons prendre l'exemple de *The breakfast club* de John Hughes (1995) pour souligner l'importance de cette thématique dans le huis clos. Nous y retrouvons cinq lycéens américains enfermés dans leur lycée à samedi pour y faire des heures de colle. Chacun d'entre eux représente un personnage type des « *teen movie* » américains des années 90, un reflet extrapolé de la jeunesse américaine. Le film commence par de l'ennui, de la légèreté, puis un malaise s'installe, nous passons d'un silence à un bavardage avec une tension de plus en plus palpable, elle croît jusqu'à l'explosion, au climax du film. John Hughes fait ici le portrait d'une génération incomprise, prise dans des insécurités, ses confrontations et ses angoisses. L'oppression spatiale pousse les personnages à se révéler d'une manière brutale et honnête. Le huis clos permet aux réalisateurs de créer de réelles autopsies sur les personnages et groupes de personnes, ils les poussent à bout, ils s'exposent à nous dans leur plus grande humanité et vulnérabilité. Nous le vérifions ici, la situation paroxystique du huis clos permet de décortiquer des dynamiques propres à une unité de lieu et de personnages.

³ The breakfast club, John Hughes, 1995*



Coup d'oeil du théâtre de Besançon, Claude Nicolas Ledoux, 1804

I. L'ETENDUE DU HUIS CLOS

I.3. L'APPORT DE LA THÉORIE ARCHITECTURALE

Le huis clos au cinéma porte une forte dimension psychologique, en la liant à l'architecture et aux émotions, nous ouvrons un corpus théorique sur les liens entre les espaces, les images, les émotions et l'architecture. Dans cette partie, ma réflexion se concentrera autour de trois théories d'architectes portant sur des questions qui lient toutes ces notions. Elles me permettront de questionner mon propre point de vue sur les films visionnés et surtout d'enrichir le lien entre le huis clos et le cinéma, de définir l'espace architectural comme outil d'expérimentation au cinéma.

PROSPECT AND REFUGE THEORY: ANNE-MARIE S. DOSSEN / MICHEAL J. OSTWALD

Michael J. Ostwald est professeur d'architecture à l'université de Wales à Sydney en Australie, sa recherche a pour but de déterminer pourquoi certains espaces sont préférenciels, *sécurisés*, ainsi répondant aux besoins primitifs et psychologiques humains et pourquoi d'autres, au contraire, provoquent l'angoisse. La théorie de « prospect and refuge » (perspective et refuge), est initialement proposée, en 1975, par le géographe britannique J. Appleton. Il cherchait des critères de définitions des espaces qualifiés d'attrayants ou effrayants pour les humains, en se nourrissant à des concepts fondamentaux d'instinct de survie (Darwin 1958), d'inconscient universel, ou encore du comportement humain et coporels face à l'espace. Il va définir, « *prospect-refuge theory describes an allegedly universal, human behavioural and psychological need for places that allow a person to see but without being seen* »¹ (la théorie du prospect-refuge décrit un besoin comportemental et psychologique humain prétendument universel pour des lieux qui permettent à une personne de voir mais sans être vue). Ce n'est qu'au début des années 1990 que la théorie va venir s'appliquer aux concepts architecturaux et de design, avec Grant Hilderbrand, par exemple. L'architecte théoricien se penche sur ces critères de définitions des espaces pour alimenter la conception et la théorie architecturale. Il vient mettre en lien les éléments répétitifs de l'architecture de Frank Lloyd Wright pour les inscrire dans la logique de prospect and refuge. Il élargit la notion pour y ajouter plusieurs dimensions spatiales au concept du

¹ Dossen et Ostwald, Prospect and refuge theory: constructing a critical definition for architecture and design, page 10, 2013

prospect (perspective), y compris love of complexity (amour de la complexité), ou l'exploration et l'opportunité.² La théorie a depuis été largement utilisée pour interpréter différentes architectures comme celles d'Alvar Aalto (Roberts 2003) ou de Le Corbusier (Unwin 2010). Cependant, certains obstacles se posent à l'analyse de la notion, notamment l'absence d'une définition reconnue et acceptée. Le travail des différents chercheurs et les nombreuses ressources alimentant le prospect and refuge, ils nous permettent d'en poser les grands principes, malgré l'absence de consensus et d'y voir une application dans le cadre de l'espace du huis clos.

Anne-Marie Dossen et Micheal J. Ostwald, tous les deux chercheurs dans le domaine de la psychologie spatiale et des espaces préférenciels, effectuent, en 2013, une étude comparative de recherches scientifiques autour de la question, dans la logique de recherche d'espaces qui ramènent à un sens positif de bien-être en étudiant la réponse humaine face à l'espace et à la forme. Les sources sont à combiner pour trouver une définition d'un environnement idéal. Premièrement, J. Appleton, il cherche une réponse autour de la question « *what we like about landscapes and why do we like it?* »³ (qu'est ce qu'on aime à propos des paysages et pourquoi?). Il va donc définir des critères d'évaluation des environnements, pour analyser les influences sur la perception de l'espace. Il y a donc prospect (la perspective, la capacité de voir et de se projeter au loin), refuge (la capacité de se cacher, se réfugier dans un espace petit, loin du danger et de la vision des autres) et le hasard qui est lié à la notion d'esthétique. Il dit qu'un certain degré d'incertitude et de nouveauté augmente le plaisir chez l'utilisateur, jusqu'à un certain point où l'on passe à un sentiment d'anxiété. Cette combinaison de critères est basée sur la perception subjective d'une enquête auprès d'utilisateurs, il formule ensuite, « *the ability to see without being seen* »⁴ (la capacité de voir sans être vu). Une simple conclusion qui résume l'élaboration d'une méthodologie complexe qui définit les espaces préférenciels propres à l'homme. Appleton est à l'origine de la réflexion, elle est alimentée par la dimension architecturale avec Hilderbrand qui vient renforcer l'idée de mystère et de découverte en s'appuyant sur des réalisations architecturales. Il y a, également, Kaplan (Arousal theory), qui vient appuyer sur la dimension psychologique et du bien-être de la théorie⁵, tout en restant dans la posture d'un architecte. Dans les grandes lignes, Ostwald et Dossen soulignent que le prospect et le refuge sont des notions opposées, mais elles ne peuvent pas exister l'une sans l'autre. On relève une préférence pour les espaces larges et dégagés, ainsi que pour les espaces extensibles à partir d'un espace restreint, de plus la lumière et les ombres sont des facteurs importants tout comme les hauteurs et les encadrements.

² Grant Hilderbrand, The Wright space, 1991

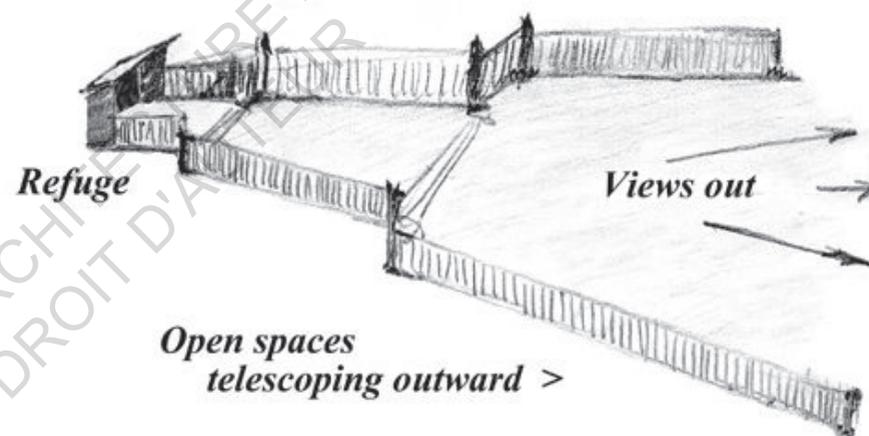
³ Appleton Jay, The experience of landscape, 1975

⁴ Grant Hilderbrand, The Wright space, 1991

⁵ Stephen Kaplan, Where cognition and affect meet: a theoretical analysis of preference, in landscape planning, pages 56 à 63, 1982

La théorie du « prospect and refuge » pourrait donc être défini comme « *a particular environmental pattern, made up of spatial and formal relations that educe feelings of safety and well-being* »⁶ (un modèle environnemental particulier, composé de relations spatiales et formelles qui induisent des sentiments de sécurité et de bien-être). Un modèle environnemental obtenu grâce à un équilibre minutieux entre « vista and frame » (la vue et le cadre), qui évoque également un sentiment d'inconnu. Cette théorie suggère que les humains recherchent des environnements qui le font se sentir en sécurité. Elle dit également que l'expérience esthétique et que le plaisir qu'une personne retire de l'observation et de l'exploration d'un environnement dépendent de la qualité de ce dernier et que son exploration dépend d'une combinaison particulière d'ouvertures et de fermetures.

Cette définition nous permet de relever dans les huis clos étudiés comment le décor et l'architecture jouent en faveur d'un mal-être dans l'espace, des logiques architecturales mises en lumière pour souligner le malaise et l'insécurité des personnages face à un espace confiné. Une définition des espaces préférentiels qui me permettent de comprendre les dynamiques d'enfermement, de claustrophobie, de confinement de l'espace, les dynamiques liées à la terreur, le suspense, l'angoisse... Le huis clos, dans sa configuration ne serait pas un espace propice au bien-être, le manque de perspective ou de possibilités d'évolution dans l'espace crée une tension pour les personnages, nous le voyons avec les thèmes récurrents du sous-genre, le huis clos a tendance à pousser les limites des perceptions et des esprits, des conséquences face à un espace qui ne répond pas aux critères du « prospect and refuge ».



1. refuge fort, 2. balance prospect-refuge, 3. prospect (perspective)

⁶. Dosen et Oswald, Prospect and refuge theory: constructing a critical definition for architecture and design, page 20, 2013

⁷. schéma d'explication de la notion de «refuge», designforwalking.com

⁸. schéma d'explication de la notion de «prospect and refuge», Conrad, 1993

Anthony Vidler est un professeur d'histoire de l'art et d'architecture à l'université de Californie à Los-Angeles. Dans son essai *Wrapped space, Art, Architecture in Modern culture*, il s'intéresse à deux formes de «wrapped space» (espace enveloppé/enveloppant). La première, l'espace psychologique, le réceptacle des névroses et des phobies, il n'est pas vide, mais plein de formes inquiétantes dont celles de la ville et de l'architecture. Le second type d'espace est produit lorsque les artistes brisent les frontières du genre pour représenter l'espace dans un sens ou dans un autre, les frontières du genre sont franchies pour repenser l'espace d'une nouvelle manière.

Je me suis penché sur deux chapitres en particulier, le premier, retrace les origines des théories psychologiques et philosophiques sur l'obsession et le souvenir. Un chapitre infusé par les textes de Pascal et de Freud. Il explique le lien entre traumatisme et appréhension spatiale. Freud parle de «*true obsessions*» (vraies obsessions), une combinaison d'idées forcées associées à un état mental, des images et des souvenirs vont venir créer, non pas des phobies, mais de l'anxiété face à un environnement, un espace, traumatiques.¹ Il nous fait la preuve que la vue, l'expérience d'espace ou une architecture peuvent créer, en nous, des sentiments et émotions fortes, jusqu'à l'hystérie. Ensuite, Vidler souligne la réflexion de Pascal, qui théorise sur le traumatisme et le travail de l'inconscient face aux images et aux espaces. Pour écrire, il crée de la vertu à partir de sa souffrance, pour Barrès «*la douleur de Pascal ne venait pas de l'extérieur, mais d'une grande tragédie interne*»², c'est ainsi qu'il formule «*le silence éternel des espaces m'effraie*»³. A partir de sa souffrance interne créée par des traumatismes violents, Pascal appréhende l'espace avec obsession, il y a une phobie de l'espace, celle du néant à cause d'un accident traumatique. Anthony Vidler, en se penchant sur les deux philosophes, nous définit une mécanique mentale habitée par l'obsession, la phobie, le traumatisme, le souvenir, pour souligner comment notre inconscient joue un rôle dans nos émotions et nos perceptions des espaces. Ce n'est pas par hasard que certains espaces soient préférentiels. C'est ainsi que les cinéastes jouent sur nos émotions et nous impliquent spirituellement dans leurs films. Il nous explique «*how under the influence of shock, parts of ourselves enter into activity, elaborate images and feelings that we don't know we harbor in our innermost recesses*»⁴ (comment, sous l'influence du choc, des parties de nous-mêmes entrent en activité, élaborant des images et des sentiments que nous ne savons pas que nous hébergeons dans nos recoins les plus profonds).

Le second chapitre sur lequel je me penche s'intitule, *The explosive space, Architecture and the filmic imaginary*, où l'auteur souligne le lien entre

¹ Sigmund Freud, L'obsession et la phobie, 1895

² Barrès dans sa conversation avec Pascal en 1654, cité par Anthony Vidler, *Wrapped Space*, page 23, 1992

³ Blaise Pascal, *Pensées*, 1670

⁴ Anthony Vidler, *Wrapped Space, Constructing the void with Pascal and Freud*, page 23, 1992

l'architecture, le cinéma et les imaginaires. En lien avec le huis clos au cinéma, la partie sur «*Space of horror*» est particulièrement intéressante. Nous comprenons comment le cinéma depuis l'expressionnisme allemand crée des espaces mouvants, émotionnels et expressifs. Un nouveau sens est développé avec le cinéma, un sixième sens selon Scheffamer⁵, le cinéma transforme la réalité en elle-même, l'architecture n'est plus juste un second plan mais elle ajoute aux émotions du film, une partie de l'expérience à part entière. Dans l'expressionnisme allemand, avec le classique *Cabinet du Dr Caligari* (1920) de Robert Wiene, nous avons la description d'une architecture qui se confond dans l'action, qui à sa place dans le jeu des émotions au cinéma. La perception de l'espace par le spectateur est profondément émotionnelle et liée à ses souvenirs. Un couloir sombre de bureaux appuie sur les perspectives, la lumière artificielle, l'épure, c'est l'impression de la froideur, de la bureaucratie, de la régularité. Une rue la nuit, avec les ouvertures rigides et anonymes, les contrastes, l'inconnu, c'est le dessin sinistre de nos villes et de nos espaces vécu. Ces espaces décrits et construits au cinéma ont un ancrage fort dans nos imaginaires. Un film a une profondeur symbolique et émotionnelle grâce à son architecture, Anthony Vidler insiste sur le fait que l'architecture et le cinéma sont des outils complémentaires, des outils sociaux, de représentation et de cohésion. Les espaces qu'il décrit et les auteurs qu'il cite appuient sur la dimension psychologique de l'image projetée d'un film. «*Film had no need of an artificially constructed decor that simulated the foreshortening of perspective or the phobic characteristics of space; the framing and movement of the camera itself would serve to construct reality far from freely*»⁶ (Le film n'avait pas besoin d'un décor artificiel simulant le raccourcissement de la perspective ou les caractéristiques phobiques de l'espace ; le cadrage et le mouvement de la caméra eux-mêmes servaient à construire la réalité loin de toute liberté.)

Nous pouvons retenir que l'architecture est un outil puissant pour le cinéma, comme dans cette dernière citation, il n'y a pas besoin de créer des décors artificiels pour construire une profondeur émotionnelle au film. L'architecture et le cinéma se complètent, la profondeur sensible du film face au spectateur se crée grâce à l'articulation des deux médiums. Anthony Vidler se place dans la continuité de l'étude menée par Ostwal et Dosen, en posant la question de l'anxiété de l'espace par l'angle de la psychanalyse et la philosophie. Un lien avec les espaces préférentiels en questionnant l'architecture moderne et l'espace de nos villes dans lesquels nous développons traumatismes et phobies, dans des espaces sombres, étriqués et insalubres. Dans le cadre du huis clos au cinéma, nous retrouvons des notions clés comme la claustrophobie et l'agoraphobie face à des espaces, mais aussi le lien entre les images et les imaginaires. Toute la dimension psychologique et émotionnelle mise en avant par Anthony Vidler, donne un appui pour le reste de ce mémoire.

⁵ Anthony Vidler, *Wrapped Space, Explosion of space, space of horror*, page 103, 1992

⁶ Anthony Vidler, *Wrapped Space, Explosion of space, psycho-spaces*, page 110, 1992

« I am interested in the ways cinema constructs spaces in the mind, creates mind-spaces, thus reflecting the inherent ephemeral architecture of the human mind, thought and emotion. The mental task of buildings and cities is to structure our being-in-the-world and to articulate the surface between the experiencing self and the world. But doesn't the film director do exactly the same with his projected images? »¹

(Je m'intéresse à la manière dont le cinéma construit des espaces dans l'esprit, crée des espaces mentaux, reflétant ainsi l'architecture éphémère inhérente à l'esprit humain, à la pensée et aux émotions. La tâche mentale des bâtiments et des villes est de structurer notre être-au-monde et d'articuler la surface entre le moi expérimenté et le monde. Mais le réalisateur de films ne fait-il pas exactement la même chose avec ses images projetées ?)

A travers cette citation, nous comprenons les intentions de l'architecte/écrivain. La manière unique qu'a chaque réalisateur de raconter une histoire, entre son esthétique, sa technique, son attention aux décors, et d'autres critères variables donnent lieu à une grande diversité dans l'art. *The architecture of image*, explore le terrain de l'expérience commune à l'architecture et au cinéma, à travers la notion d'espace existentiel. Selon l'auteur, le cinéma projette des images authentiques de la vie, tandis que l'architecture encadre l'existence humaine et fournit un horizon de compréhension de la vie humaine. Les deux formes d'art poétisent l'expérience existentielle. A travers cinq analyses de films (*Rope* et *Rear Window* de Hitchcock, *Nostalgia* de Tarkovsky, *The Shining* de Kubrick, et *The Passenger* de Antonioni), l'auteur met en lumière l'utilisation par les réalisateurs de l'imagerie architecturale pour évoquer et maintenir des états mentaux spécifiques. L'architecture à l'écran dépasse sa rationalité utilitaire, elle projette des émotions, la peur et l'angoisse, la nostalgie, le désespoir, l'intimité...

Juhani Pallasmaa est un auteur et architecte très reconnu et récompensé dans le milieu, ses sujets de prédilection sont autour de la psychologie, la culture, les ambiances, les symboliques notamment. Il nous encourage à pousser notre conception, notre observation et nos évaluations des espaces au-delà du cadre formel et esthétique de l'architecture. Il suggère que les ambiances sont plus décisives dans notre appréhension des espaces, la perception périphérique suscite un puissant investissement émotionnel et sensible. Elle transforme les images en une participation spatiale et corporelle, une implication personnelle nécessaire face aux espaces. Des cadres que l'on retrouve au cinéma, c'est encore une fois cette dynamique d'imaginaire et d'ambiance qui nous pousse à nous impliquer émotionnellement et corporellement dans les images projetées. Comme nous l'avons vu en introduction, Juhani Pallasmaa nous souligne que l'architecture et le

cinéma sont deux disciplines qui se complètent, il définit également la place d'un architecte qui regarde le film en s'intéressant à l'aspect mental et au regard que nous portons sur l'espace et le monde à l'aide d'images construites par le cinéma. « *Both art forms define frames of life, situations of human interactions and horizons of understanding the world* »² (ces deux formes d'art définissent des cadres de vie, des situations d'interactions humaines et des horizons de compréhension du monde), en ses mots nous comprenons que le cinéaste et l'architecte pénètrent l'intérieur du spectateur, le cinéaste crée des images projetées qui affectent notre réalité physique construite par les architectes.

A l'aide des quatre analyses effectuées dans son ouvrage, y compris trois films de mon corpus de huis clos, j'ai eu la possibilité de comprendre la démarche d'un architecte qui regarde un film en se concentrant sur les dynamiques mentales du spectateur, et ses réactions face à l'espace, l'espace confiné notamment. Des analyses poussées mises en parallèle avec l'art pictural de la renaissance jusqu'à nos jours pour mettre en valeur la profondeur esthétique et pour comprendre le travail des artistes sur les références, les images mentales et sur les symboliques des différentes émotions dans leurs constructions culturelles et inconscientes.

Un ouvrage décisif dans ce mémoire, pour ses analyses, mais surtout pour les notions qu'il apporte, la dimension sensible, émotionnelle et mentale de l'ouvrage m'a permis de pousser mes analyses personnelles et de comprendre les dynamiques entre l'architecture et le cinéma au-delà du cadre projeté. Une notion de cadre centrale dans le huis clos, contraint dans l'espace et dans le cadre de la caméra, nous faisons face à des films profondément psychologiques, qui jouent avec nos imaginaires et notre position de spectateur. « *Les images de la présence font naître les images de la mémoire, de l'imaginaire et du rêve* »³, je conclus avec cette citation pour rappeler l'importance de la recherche autour de l'activité mentale face aux images.

¹ Anthony Vidler, *Wrapped Space, Explosion of space, space of horror*, page 103, 1992

² Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema*, Introduction, page 18, 2001

³ Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens, L'expérience multi-sensorielle*, 2010



L'empire des lumières, René Magritte, 1953



Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954



Mother!, Darren Aronofsky, 2017***

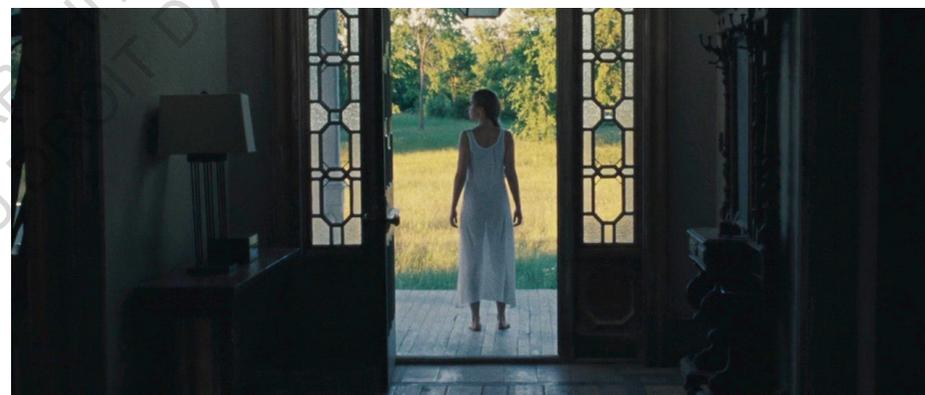
2. LE CONFINEMENT DE L'ESPACE

2.1. LE LIEU COMME PERSONNAGE PRINCIPAL

LA MISE EN CONTEXTE DE L'INTRIGUE: DES SCÈNES D'OUVERTURE DÉCISIVES DANS LE RAPPORT À L'ESPACE

La scène d'ouverture d'un film est centrale, elle va permettre de donner l'orientation du récit, elle installe le spectateur dans son environnement. Il va pouvoir ensuite appréhender les différents événements dans un cadre défini par cette contextualisation au rôle décisif. Ces premières minutes vont venir présenter les personnages ainsi que leurs interactions, elles vont surtout mettre en évidence les points centraux de l'intrigue, par exemple, elles vont souligner une certaine tension, des incohérences, des non-dits... Nous allons nous intéresser à la mise en contexte des lieux, les réalisateurs utilisent ces ouvertures pour définir les limites et les enjeux liés à l'espace. Dans le cadre du huis clos, l'unité de lieu rend ce moment d'autant plus spécial, il va présenter le seul support spatial de l'intrigue, permettant aux spectateurs d'avoir de la profondeur sur les éléments du film, avec plus ou moins de surprise ou de suspense.

Premièrement, nous observons la récurrence de la typologie de la maison isolée. Prenons comme exemple *Mother!* de Darren Aronofsky (2017), une allégorie de la bible avec Dieu, Mère nature et la Terre comme personnages principaux. La maison est montrée après un premier extrait énigmatique, bruyant et perturbant sans vraiment de contexte. Puis, brutalement, nous nous retrouvons dans une maison victorienne suivant Jennifer Lawrence (Mère nature) caméra à l'épaule. Un lieu déjà labyrinthique plongé dans le silence et la confusion. Cette mise en contexte nous permet d'appréhender l'espace dans lequel nous allons évoluer, et surtout, le personnage que nous allons suivre de la sorte tout le film. Quand nous atteignons l'extérieur, au silence, vient s'ajouter le vide. La caméra ne cesse de bouger, nous ressentons déjà un inconfort et une perte de repères face à cette maison inconnue au milieu de nulle part. Un silence brisé violemment par Javier Bardem (Dieu). Quand on nous offre plus de recul sur la maison, nous sommes effectivement au milieu de nulle part, avec aucune voie de communication ou présence humaine à l'horizon. Cette maison qui représente la Terre, tourne en effet sur elle-même, dans son plan complexe cylindrique, aux invités mystérieux chacun représentant un passage de la Bible. La maison isolée vient premièrement jouer avec la perte de repères spatiaux, nous n'avons, en effet, aucun élément auquel se raccrocher mise à part cette maison qui incarne la confusion constante de Mère nature. La maison victorienne est également un élément récurrent dans le cinéma d'horreur¹, elle joue sur son isolement, aucun moyen de fuir, le spectateur est mis dans un contexte dans lequel il ne pourra échapper à ce que cette maison symbolise, la lourdeur du passé, celle de la Bible et de l'Homme. Le réalisateur utilise l'espace du huis clos pour représenter une histoire commune à l'humanité, mais aussi pour nous contraindre à faire face aux différents événements perturbateurs sortis de nul part qui vont envahir petit à petit la maison.



¹.Anissa Le Scornet, Architecture et films d'horreur, mémoire, ensa Nantes, 2019, page 54

².Mother!, Darren Aronofsky, 2017

Une autre mise en contexte efficace est celle de Hush de Mike Flanagan (2006) déjà cité. L'ouverture du film nous place directement dans le contexte de l'intrigue. Dans un simple plan partant du dessus du bois à la maison vitrée isolée, nous comprenons le contexte de huis clos. Nous sommes, ici aussi, coupés du monde avec personne pour nous venir en secours face à un danger que l'on sent déjà venir. En effet, ce film au budget plus restreint mise sur l'ambiance, le lent mouvement de caméra jusqu'à la maison, accompagné du seul bruit du feuillage, renforce la sensation d'isolement et l'ambiance glaçante. Avec ces deux films la contextualisation de l'intrigue permet aux réalisateurs de ces huis clos, de jouer sur la tension des lieux, des lieux isolés avec leurs propres codes, l'isolement est physique mais aussi mental. Un travail d'ambiance qui donne le ton de tout le film.

Les huis clos peuvent aussi se dérouler dans des contextes urbains denses, cependant la même contextualisation d'isolement, par le traitement des images et des ambiances, est présente dans les scènes d'ouverture. La mise en contexte de la maison isolée est relativement facile à traiter pour le huis clos, la clôture de l'espace est faite dans sa nature, le spectateur comprend vite l'impossibilité de sortir ou que tout va se jouer dans ce lieu. Or, le huis clos dans un milieu urbain va plus reposer sur les effets d'image et d'ambiance pour se renfermer. Comme le souligne Claude Murcia, la construction d'une opposition entre intérieur et extérieur assure l'autonomie de l'espace³. David Fincher dans Panic room (2002) ouvre son film avec des images de New-York, une ville souvent symbole d'espoir et d'art, cependant, l'appartement visité par Meg et Sarah au début du film place toute de suite les notions de violence et d'insécurité que vont porter le film. Elles font face à une façade de brique sombre qui contraste avec les couleurs d'automne de la rue dans une symétrie. Une opposition également présente dans l'ambiance à l'intérieur de la maison, silencieuse, sombre, spacieuse et avec plan labyrinthique qui contraste avec le portrait cinématographique linéaire et euphorique de la ville. Une symétrie entre les deux espaces qui renferme la maison sur elle-même. Le même processus d'opposition se retrouve dans d'autres genres, dans 12 angry men de Sidney Lumet (1957) par exemple, nous faisons face à une clôture graduelle de l'espace, avec une frontière entre l'intérieur et l'extérieur de plus en plus évidente. La chaleur, la fermeture des issues, la pluie, devant nous, se joue le huis clos d'un microcosme social plongé dans la froideur du système juridique américain.

La mise en contexte de l'intrigue dans le huis clos au cinéma permet de souligner l'unité de lieu du récit, les enjeux et limites y sont définis par des procédés d'ambiances et de jeux sur les images pour clôturer l'espace, pour les spectateurs et les personnages.

³ Claude Murcia, *Le film architecte: Le huis clos comme puissance de configuration*, page 47



⁴ Hush, Mike Flanagan, 2006

⁵ Panic room, David Fincher, 2002

⁶ 12 angry men, Sidney Lumet, 1957

LES LIEUX ACTEURS: LA PLACE CENTRALE DU HUIS CLOS DANS L'INTRIGUE

Nous venons de montrer que les lieux sont les éléments de contextes les plus importants dans le huis clos au cinéma, l'espace va nous permettre de convoquer nos imaginaires pour faire face au récit et aux ambiances construites par les réalisateurs. Mais au-delà des scènes d'ouverture, l'espace dépasse la position de contexte et d'ambiance. Le huis clos va devenir acteur du film, il va non seulement poser la contrainte physique autour de laquelle tourne l'intrigue, mais il va aussi devenir la colonne vertébrale du récit dans ses interactions avec les personnages et les imaginaires des spectateurs. Comme nous l'avons souligné avec Sartre, l'espace et le décor du huis clos dépassent la contrainte physique et vient questionner nos rapports avec les autres et nos rapports avec nous-mêmes ainsi qu'avec nos corps. Nous allons nous pencher sur les espaces qui viennent tout au long du récit, jouer un rôle central dans notre perception des événements et dans la psychologie des personnages.

Un film accueille toujours le récit de la relation d'un sujet avec l'espace. Un des lieux les plus symboliques et personnel pour le public et les cinéastes, est celui de la maison. Elle est le «*lieu d'expérience de la construction de soi et de la conscience d'être dans le monde*»¹, elle est le support des trajectoires des personnages, où leur humanité est exposée. Une figure importante de l'intimité, une sorte de hors lieu, symbole du quotidien, et d'un lieu universellement intime. La maison représente un lieu commun à nous tous. En tant que spectateurs, nous nous raccrochons aux personnages par les lieux intimes, ainsi la maison a cette charge symbolique qui nous renvoie à nos espaces vécus. C'est ce symbole que vont mobiliser les réalisateurs pour montrer leurs récits. Dans *Vivarium* de Lorcan Finnegan (2019), un thriller psychologique qui joue autour de la figure de la maison et du lotissement: «*everybody needs a nest*» (tout le monde a besoin d'un nid), ce besoin de foyer, d'ancrage est très présent. Nous visitons un quartier pavillonnaire où tout se ressemble, jusqu'à même ressembler à nos propres villes. Le quartier pavillonnaire est le huis clos de la vie moderne où nous nous oublions, où nous oublions notre couple, où la vie n'a plus de sens et où le temps semble passer trop vite et pas assez à la fois. Nous faisons face au portrait d'un endroit où nous creusons notre propre tombe, où tout est identique, même la destinée des gens. Le huis clos et la répétition infernale de la vie normale montrés par le réalisateur, nous confronte à une réalité, notre réalité dans nos espaces. «*All we wanted was a home*» (tout ce qu'on voulait c'était une maison), le cauchemar pavillonnaire dans suburbia utilise les codes de la maison et du quotidien pour souligner cette angoisse liée à une société qui se conformise, la forte symbolique nous renvoie à notre propre

foyer. Le lieu est l'acteur principal et est porteur d'un message fort et déstabilisant pour le spectateur. Lorcan Finnegan utilise les fenêtres, les cadres, les miroirs pour signifier l'enfermement, il joue également sur les couleurs et les textures pour créer un décor qui pourrait être comparé à celui du *Truman show* (1998) de Peter Weir, rien ne semble vrai. Différents procédés cinématographiques intègrent les notions de voyeurisme, d'altérité de l'identité, perte de la notion du temps et de la folie. Le huis clos devient de plus en plus insoutenable, Finnegan joue avec notre perception de nos espaces vécus. La maison n'est plus le lieu de la construction de soi, mais celui de la destruction.



¹ Alice Laguarda, Des films et des maisons, Editorial, page 7

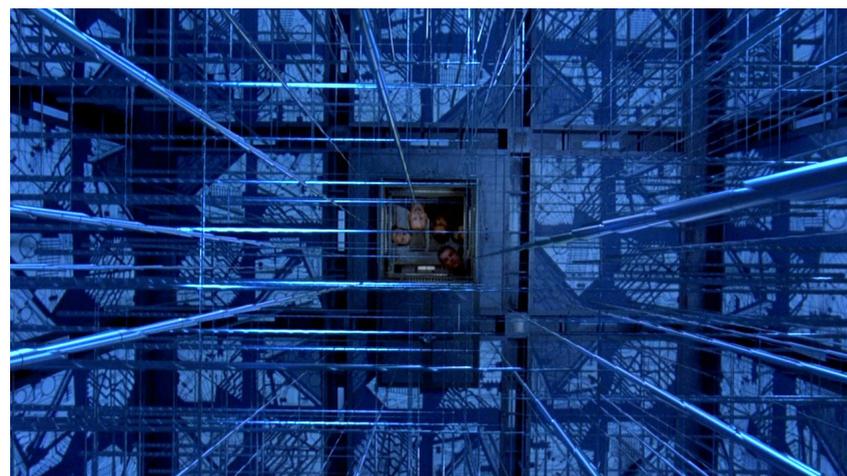
² Vivarium, Lorcan Finnegan, 2019

L'exemple de la maison comme lieu fort de symbolique régissant le film est pertinent pour définir un huis clos porteur de messages et d'interactions avec les spectateurs. Cependant, plus qu'un espace chargé de symbolique, le huis clos peut aussi devenir littéralement un personnage à part entière. Il va venir interagir avec les personnages, bouleverser le récit avec ses actions et ce qu'il représente. Au-delà d'une contrainte spatiale, l'espace devient une figure morale. Stanley Kubrick, dans The Shining (1980), enferme une famille dans un hôtel isolé dans la montagne le temps de la saison d'hiver, pour profiter de l'isolement et de la solitude. Cependant la psychologie des personnages ainsi que les effets de l'enfermement tournent l'histoire en un huis clos horrifique, psychologique et habité par les vices humains. L'hôtel dans lequel se joue l'intrigue incarne le danger et le trouble permanent ressenti tout le long du film, peu à peu l'endroit va se calquer sur le personnage de Jack, entré dans une folie criminelle. L'hôtel devient personnage, il incarne et représente le mal. Premièrement, par la lourdeur de son passé, il a été construit sur un ancien cimetière indien, il a connu des crimes sanglants de gardiens, et il se situe sur les terres d'anciens pionniers cannibales. Cette lourdeur se ressent dans l'ambiance confuse et glaciale de l'endroit lorsqu'on en fait la visite. Jack est l'outil de l'hôtel, il est présenté comme un mauvais père, violent, alcoolique, patriarcal, un prédateur. Le portrait d'un homme pris par la folie, utilisé par l'hôtel pour satisfaire une quête mystérieuse où le temps et les cycles se confondent. Kubrick utilise le décor pour signifier le profil complexe du personnage de Jack, il l'utilise aussi pour faire planer une menace permanente qu'incarne l'hôtel. L'espace du huis clos permet au réalisateur de jouer sur nos peurs et nos appréhensions face à un espace complexe duquel il est impossible d'échapper. Il renferme Danny, Wendy et le spectateur dans la fatalité de la folie incarnée par les lieux. Un autre film où l'espace joue un rôle décisif dans le déroulé du film, est Cube de Vincenzo Natali (1997), une prison d'acier répété à l'infini piège et se joue de ses prisonniers, créant un huis clos étouffant et mortel. Le réalisateur utilise les outils de la science fiction pour créer des ambiances futuristes, un vide et une épure angoissante dans lesquels le spectateur et les personnages se retrouvent désorientés et confrontés à l'inconnu.

Le lieu dans le huis clos a une place centrale, en tant que seul espace du film. Mais au-delà du contexte, l'espace vient jouer des rôles riches et efficaces pour transmettre des émotions au spectateur. Le décor du huis clos vient tenir le film et surtout en devenir le point d'attention central, renvoyant le spectateur à questionner ses propres espaces et son lien avec ses espaces vécus.



3



4

³ The Shining, Stanley Kubrick, 1980, la chambre 237 de l'hôtel, espace symbolique de la violence et de la perversion de Jack, l'hôtel à l'image des espaces mentaux de Jack *

⁴ Cube, Vincenzo Natali, 1997***

LE REFUGE: UNE CONTRAINTE OU UNE PROTECTION

Le huis clos devient l'endroit de repli et de confinement, les réalisateurs en posent le contexte, les ambiances et la clôture. L'espace est une entité unique avec ses propres règles et sa propre notion du temps. Toutes les cartes des relations entre les personnages sont rejouées dans le huis clos. Nous avons insisté sur l'importance de l'opposition entre intérieur et extérieur, dans la clôture de l'espace et dans la contextualisation. L'extérieur représente tout ce que l'on n'a pas dans l'enfermement, c'est l'inconnu, le danger ou encore la liberté. C'est sur cette nuance que nous allons décrire ce qui distingue le refuge, où l'extérieur est source de danger, de l'enfermement, où nous sommes contraints, sans issues dans l'espace du huis clos qui s'oppose à l'extérieur, symbole d'émancipation et de sécurité. Nous nous protégeons, ou nous sommes contraints.

Premièrement, le refuge, c'est une position que je définis comme être dans un espace qui nous protège d'un extérieur considéré, perçu comme dangereux, il va représenter l'inconnu et donc une angoisse pour les personnages. Prenons l'exemple de *Canine* (Κυνόδοντας) de Yorgos Lanthimos (2009), des parents ont élevé leurs enfants sans aucun contact avec l'extérieur, maintenant jeunes adultes, nous les suivons dans leur quotidien, dans leur maison, le seul espace qu'ils aient jamais connu. Les parents y ont construit une fausse réalité pour garder le monde extérieur au plus loin de leurs consciences, avec une violence constante de la torture à l'inceste. Le réalisateur dresse le portrait déroutant des conséquences de l'enfermement dans la construction de nos identités et de nos liens aux autres. Yorgos Lanthimos construit donc le huis clos avec un aspect très psychologique, une frontière mentale se dresse entre la maison qui représente le foyer, la réalité, la sécurité et la famille, avec le monde extérieur, dangereux, inconnu, réservé à



¹.Canine, Yorgos Lanthimos, 2009**



ceux qui perdent leurs canines. « *The notion of being inside a fishbowl, looking out and seeing the cat* »² (l'idée d'être à l'intérieur d'un bocal, de regarder dehors et de voir le chat), David Fincher fait cette métaphore pour souligner le décalage entre une certaine réalité de l'intérieur et face à la réalité démesurée est inatteignable de l'extérieur. Nous retrouvons la symbolique de la maison et du quotidien, ce qui rend le film encore plus compliqué à regarder. Le spectateur se retrouve face à un monde à l'envers, où nous sommes constamment égarés, une rupture totale avec notre quotidien dans des espaces du quotidien. Nous ressentons une certaine asphyxie face à ses corps adultes infantilisés, sexualisés et contraints dans un cadre inventé de toute pièce. Le refuge se constitue donc dans un blocage psychologique et physique construit par le réalisateur en utilisant notre réalité en guise d'extérieur dangereux, la position du spectateur est troublante et inconfortable. Nous retrouvons cette idée de rejet total du monde extérieur avec *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962). L'extérieur est une barrière psychologique et nous nous retrouvons dans un huis clos où l'espace est le théâtre de la déconstruction des personnages. Dans les deux films, les espaces jouent de leurs propres règles, nous faisons face à des fausses réalités où la notion du temps est troublée. L'opposition entre intérieur et extérieur se fausse de plus en plus, les corps, le rapport aux autres, et le rapport à soi créent un décalage qui s'oppose avec nos usages et conditions. Ces deux huis clos, tournent aussi autour de la notion de voyeurisme, nous observons ces personnages dans une position unique, comme une expérimentation anthropologique, comme si nous les regardions évoluer dans une cage. « *L'espace clos du salon est un espace unique et indifférencié, qui favorise l'abstraction et la lecture symbolique* »³, Luis Buñuel parle ici de *El ángel exterminador*, mais nous pouvons appliquer cette idée à *Canine* également, les réalisateurs se servent du refuge pour exposer une expérience sur la psychologie de l'enfermement, ils viennent déconstruire les hommes dans le contexte de huis clos et de vulnérabilité.

². David Fincher cité par Mehruso Jon Ahi et Armen Karaoghlanian dans *The architecture of cinematic spaces by interiors*, 2020, page 58

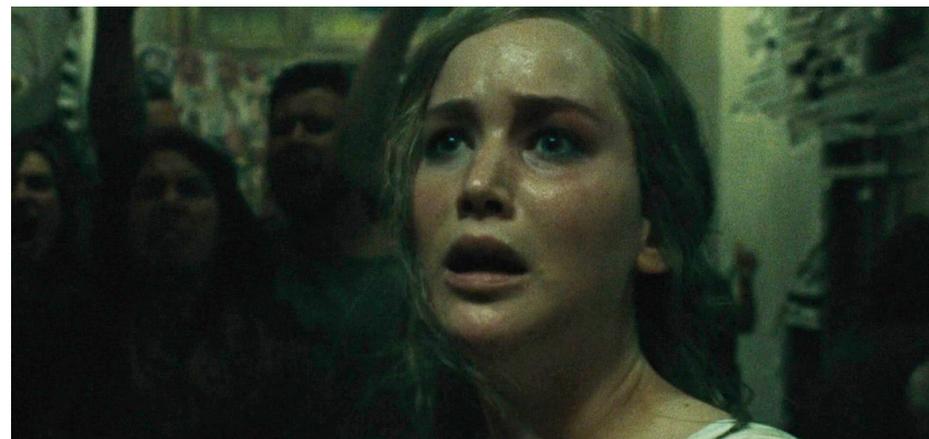
³. Luis Buñuel cité par Claude Murcia, *Le film architecte: Le huis clos comme puissance de configuration*, page 47

Il y a donc cet enfermement par crainte de l'extérieur, mais il y a aussi un enfermement forcé, contraint. Le ou les personnages sont enfermés dans un lieu à cause d'un danger extérieur ou d'un intrus. L'espace devient également un refuge mais sans cette dimension psychologique d'un danger imaginaire, qui serait prétexte à observer les conséquences de l'enfermement sur un groupe de personnes. Cependant, nous retrouvons l'idée de la destruction des espaces intimes comme nous avons pu le voir avec *Funny games* (1997). Nous faisons face à des situations paroxystiques où les personnages se retrouvent à s'accrocher à leurs foyers face à un extérieur imprévisible et dangereux. Darren Aronofsky réalise *Mother!* en 2017 dans cette idée d'accroche symbolique à la maison. Dans le cinéma, la maison symbolise également, l'endettement, l'argent, la réussite, des critères communs aux spectateurs qui ramènent une fois de plus le récit dans nos espaces vécus. Dans *Mother!*, de plus en plus d'intrus s'approprient la maison, allégorie de la planète Terre, la détruisant, se l'appropriant complètement sous les yeux impuissants de Mère nature, défendant la figure du refuge et de l'équilibre du foyer protecteur. Nous faisons face à une confrontation violente entre l'intérieur et l'extérieur avec la destruction totale de l'équilibre qui place la maison comme le refuge que l'on connaît. Elle n'est plus l'espace intime et à soi, qui suit ses propres règles linéairement mais celui de la destruction, du déséquilibre... Un film où tout s'enchaîne face à nos yeux impuissants et déstabilisés par la violence qui pousse les corps et la morale à leurs limites. Le refuge que représente la maison est donc en danger, les réalisateurs utilisent l'étranger et l'altérité pour bouleverser les équilibres construits dans nos imaginaires, « *une sorte de déséquilibre constant qui modifie à la fois l'ordre spatial, ses usagers et les habitudes des corps dans la maison* »⁴

Le huis clos crée un rapport complexe entre les personnages et l'espace ce qui le place au coeur de l'intrigue. Il a cette puissance de configuration qui lui permet de pousser à bout les personnages et les situations, pour créer des films autant dérangeants que bouleversants. Devant le spectateur, l'espace va révéler des espaces vécus et des dynamiques sociales et humaines. Par cette simple clôture psychologique ou nécessaire du lieu, l'espace du huis clos devient un personnage principal sur lequel beaucoup d'attention et de soin sont portés par les réalisateurs.



5



6

⁴. Alice Laguarda, Des films et des maisons, Maisons de l'accord, page 102

⁵ *Funny games*, Michael Haneke, 1997*

⁶ *Mother!*, Darren Aronofsky, 2017*



El Ángel Exterminador, Luis Buñuel, 1962



El Ángel Exterminador, Luis Buñuel, 1962



Panic Room, David Fincher, 2002*

2. LE CONFINEMENT DE L'ESPACE

2.2. LA CONSTRUCTION DE LA PEUR ET DE L'ANGOISSE

Le rôle de l'espace est central dans l'intrigue des films en huis clos. Il est le support essentiel du récit et de la construction des personnages. L'espace a également le rôle principal dans le travail des émotions et psychologique chez le spectateur. Nous allons nous pencher sur la construction de ses émotions fortes comme l'angoisse, la peur ou encore le soulagement, par les réalisateurs.

LA LOGIQUE DE LA TERREUR: LA CONSTRUCTION MINUTIEUSE DES ÉMOTIONS À L'ÉCRAN

Rear Window d'Alfred Hitchcock (1954) est devenu un cas d'école dans l'analyse de la construction de la peur et de l'angoisse au cinéma. Nous allons décortiquer le film pour comprendre comment Hitchcock emmène le spectateur et les personnages vers l'angoisse, l'anxiété et la peur.

Nous nous retrouvons avec le personnage de Jeffries (Jeff), immobilisé dans son appartement, la jambe dans le plâtre à cause d'un accident. Il est vu par Hitchcock comme un hybride, mi-homme, mi-caméra, mais aussi mi-personnage, mi-spectateur. Car, en effet, c'est de son point de vue que nous suivrons l'intrigue. Cette dimension de point de vue unique et d'immobilité est importante, elle amplifie la dimension confinée de l'espace. La scène d'ouverture pose déjà l'atmosphère claustrophobe du film, nous y comprenons l'organisation architecturale de l'immeuble avec un long plan qui survole les différents voisins. Une scène programmatique selon Carole Desbarats, dans sa dimension très visuelle et anticipatrice¹. La combinaison de la notion de voyeurisme et du huis clos crée un film profondément visuel et spatial. Juhani Pallasmaa souligne l'importance des images dans la création d'un espace claustrophobe. Hitchcock créerait ainsi des images pleines de sens, pour à la fois mettre en évidence le danger à venir, mais aussi nous perdre dans une confusion source de suspense et d'angoisse, « *clarity, clarity, clarity you cannot have blurred thinking in suspense* »² (clarté, clarté, clarté, tu ne peux pas avoir une pensée floue en suspens) disait Hitchcock lui-même. C'est ce que l'on ressent lorsqu'il nous montre uniquement ce qu'il veut nous montrer. Il fait le choix de plans très cadrés, nous révélant une scie, un grand couteau ou encore les bijoux de la femme disparue dans l'appartement et dans les mains du suspect. Les éléments s'ajoutent et s'accumulent, les choses deviennent de plus en plus évidentes. Cependant, les plans sur un objet unique, laissent le spectateur imaginer le reste du décor. La tension et le danger deviennent aussi de plus en plus évidents. De plus, lorsque Lisa décide de s'introduire dans l'appartement de Thorwald (suspect / coupable), Hitchcock utilise la technique de la vision parallèle (split-screen). Elle permet de filmer deux personnages en même temps, mais pas

dans le même champ. Ici, nous voyons Lisa dans l'appartement et Thorwald qui arrive, les deux actions créent une tension dramatique qui enferme le personnage de Lisa. Nous sommes encore une fois témoin d'un événement dramatique qui peut arriver à tout moment, cependant, nous sommes comme Jeff, impuissants. Comme un compte à rebours, nous sommes tenu en haleine, l'angoisse, la peur montent. L'espace ici se réduit, les échappatoires manquent, la terreur du meurtrier commence à monter en nous. Juhani Pallasmaa, encore une fois, décrit un cinéma Hitchcockien qui vient graduellement réduire l'espace, lui donner moins de profondeur et de visibilité au fur et à mesure du récit³. Le huis clos se réduit crescendo, plus nous avons d'éléments, plus le danger arrive et se fait sentir, les échappatoires deviennent de plus en plus risquées, cette dynamique tient le spectateur en haleine. Par exemple, après une demi-heure de film, nous entendons le cri d'une femme seule et le bruit d'un verre brisé provenant d'un appartement voisin, le temps change du ciel couvert à la pluie. Nous passons d'un simple ragot au soupçon. L'espace se referme encore plus dans ce rideau de pluie autour de cet événement dramatique. Le public est averti du rebondissement dans l'intrigue et que quelque chose de tragique est sur le point de se produire. Les éléments de la peur et de l'angoisse s'accumulent, jusqu'à la confrontation à la fin du film. Elle signifie la rupture entre l'observateur et l'observé, entre Jeff et Thorwald, la situation devient complètement saturée et paroxystique. Elle est appuyée par l'utilisation des effets sonores, Hitchcock utilise une musique grave et rapide pour nous tenir en haleine. Lorsque Thorwald se rapproche de l'appartement, nous ne le constatons plus, nous avons perdu le contrôle et la vision que l'on avait de la situation. Le refuge n'est plus protecteur, le danger est hors de portée, nous le sentons arriver mais on ne sait pas quand, l'espace devient complexe et source de danger. Nous n'avons pas d'issues, Hitchcock nous a totalement renfermés dans le huis clos, plus aucun échappatoire n'est possible. De plus, la vue en plongée enferme Jeff dans le cadre comme dans la situation.

Hitchcock, en tant que maître du suspense, construit ses huis clos crescendo. La tension n'est pas évidente ou claire, Hitchcock nous dévoile petit à petit pourquoi nous et les personnages sommes en danger. La tension, la peur, l'angoisse montent, mais il est toujours trop tard pour que l'on réagisse, nous sommes pris de court et ressentons une émotion forte. Les images et l'espace sont centraux dans cette construction, uniquement 35% du film comporte des dialogues. L'ambiance et les décors nous transportent dans un état d'haleine. Les huis clos comme Rear window sont des exemples d'utilisation de l'espace pour créer des environnements où les émotions sont construites peu à peu jusqu'à la terreur et l'enfermement total du spectateur à la fois dans l'espace et dans le récit. Un espace où l'on suffoque, dense, qui nous prend au cou, projeté à l'écran.

¹ Carole Desbarats dans Les chemins de la philosophie, 219, Voisinage: épisode 4, Hitchcock, «Fenêtre sur cour». Adèle Van Reeth, diffusé le 17/01/2019, France culture

² Alfred Hitchcock à François Truffaut en 1966

³ Juhani Pallasmaa, The architecture of image: Existential space in cinema, Cinematic minimalism, page 43, 2001



LES OBJETS DE LA PEUR: LES MIROIRS, LES OUVERTURES, LES ESCALIERS

Le décor au cinéma fait l'objet d'une construction spatiale et mentale minutieuse, avec le huis clos nous voyons l'idée de revenir à un cinéma qui n'abuse pas ses qualités, une échelle plus restreinte qui nous permet de nous concentrer sur le décor.¹ Les possibilités de l'architecture et du décor ne sont pas limitées par la taille ou l'échelle. Le cinéma et l'architecture sont des arts qui nous permettent de comprendre le sens profond de l'espace au-delà de la géométrie, Hitchcock en donne la leçon en utilisant des habitats en tant qu'exauceurs de peur et de suspense.² Comme nous l'avons défini, l'espace des personnages est le support de leurs trajectoires et de leurs identités, les décors sont donc décisifs dans l'élaboration d'un personnage et des émotions. Certains éléments y sont récurrents, dans le genre du thriller et de l'horreur mais aussi, propres au huis clos dans leurs connotations au voyeurisme, l'identité, l'inconnu, le danger...

LES MIROIRS

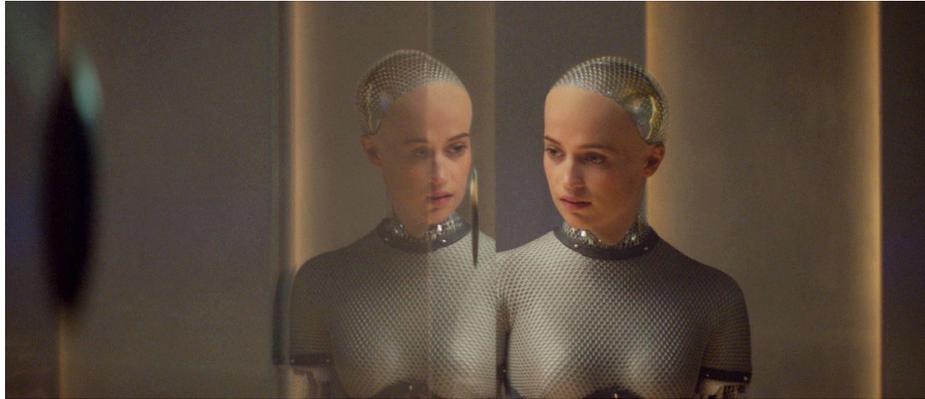
Premièrement, les miroirs au cinéma et dans le huis clos, sont des outils emblématiques pour représenter la connaissance du monde et l'introspection aussi bien que la vanité et la mort. Dans le huis clos, certaines thématiques sont récurrentes avec l'idée de miroir, par exemple, nous avons déjà relevé la forte présence de la dimension psychologique dans le sous-genre. Le miroir va devenir un outil scénaristique pour amplifier la notion de dualité et de folie dans les récits. Prenons l'exemple de *The Shining* (1989) de Stanley Kubrick, une des thématiques centrales du film est celle de la folie avec le personnage de Jack. Le réalisateur utilise les miroirs dès les premières scènes du personnage dans l'hôtel, le silence plombant et le plan à travers le miroir peut déjà être un jeu sur le trouble de l'identité du personnage et sur la psychologie. Puis, plus le film avance, nous retrouvons la figure du miroir comme symbolique de l'enfermement et de l'emprise de l'hôtel sur Jack. Lorsque Danny (son fils), le rejoint dans l'appartement, son père est encore bloqué, piégé dans ce miroir, dans l'hôtel, un enfermement souligné par cette réplique, « I wish we would stay here for ever, ever, ever... » (j'aimerais que l'on reste ici pour toujours, toujours, toujours...) Dans le film, les miroirs servent aussi à monter la dualité et la vérité. La dualité entre Danny et Tony, la voie intrusive dans les pensées du jeune garçon qui lui révèle la vérité sur l'hôtel à travers un miroir. Mais

¹ Carole Desbarats dans *Les chemins de la philosophie*, 219, Voisinage: épisode 4, Hitchcock, « Fenêtre sur cour ». Adèle Van Reeth, diffusé le 17/01/2019, France culture

² Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema, The geometry of terror*, Alfred Hitchcock: *Rear Window*, page 149, 2001



The Shining, Stanley Kubrick, 1989**



Ex machina, Alex Garland , 2014*

également la dualité de Jack, sa folie est révélée à travers les miroirs, lorsqu'il se rend dans la « gold room » (salle de réception), les couloirs sont arborés de miroirs, devant lesquels la démarche et le comportement du personnage changent. Jack n'est visible qu'à travers les miroirs, le reflet d'un homme fou et totalement possédé par l'hôtel. Dans *The Shining*, ils ont cette forte présence, ils sont les liens directs avec l'hôtel et ses « fantômes », ils communiquent et habitent à travers eux. Un film culte avec une utilisation subtile mais forte de cette symbolique de l'enfermement et de la folie.

Nous retrouvons un aspect très symbolique des miroirs dans *Ex machina* (2014) de Alex Garland, où les thèmes de l'identité et de la dualité entre l'homme et l'intelligence artificielle sont centraux. Le réalisateur utilise comme référence le compte d'Alice au pays des merveilles, à travers le miroir d'argent, où les reflets et les miroirs sont source d'émancipation, de liberté et de manipulation. Comme dans le conte, Ava (l'intelligence artificielle) a le rôle d'Alice, elle change de place avec son reflet dans le miroir et copiant le chemin de sortie par lequel ses créateurs sont rentrés³. Nous ressentons cette notion de « through the looking glass », avec le rôle important des ambiances et des reflets dans la construction des personnages et de leur émancipation, dans un film sur la place de la technologie et de l'AI allégories d'une femme qui s'affranchit des hommes en sortant d'une prison de verre.

Donc les miroirs ont un rôle narratif et symbolique fort et présent dans nos imaginaires, leur symbolique de l'enfermement, de l'identité, de la folie et du passage au delà d'un cadre imposé par l'espace, en font une entité forte dans le huis clos.

³ Ex machina (en ligne), explication de film, consulté le 25 mars 2022, disponible sur: <https://explicationdefilm.com/2016/12/25/ex-machina/>

LES OUVERTURES

Avec le miroir, la notion d'enfermement et de cadrage et très présente, pour l'approfondir, nous allons nous pencher sur le rôle des ouvertures et des fenêtres dans les huis clos. Elles reprennent l'idée de l'enfermement, cadrant les personnages dans un espace, face à une situation et des images parallèles à leurs conditions. Par exemple dans Rear Window (1954), la notion de fenêtre est évidemment au coeur du récit, nous assistons de véritables tableaux vivants qui soulignent la condamnation des personnages, ou encore, nous pouvons y voir un récit défilant devant les yeux de Jeff sur sa vie et les choix qu'il a à faire. Il est enfermé dans le cadre de sa fenêtre, condamné en quelque sorte, à étudier les options très cloisonnées devant lui. Hitchcock utilise aussi la fenêtre comme symbole théâtral de la scène et du décor, avec un lever de rideau que l'on voit au début de Rear Window et Rope (1948), la fenêtre donne un cadre au récit et aux personnages. Cependant, dans Rope, l'unique fenêtre et ouverture sur l'extérieur du huis clos a la rôle d'indicateur du temps, en effet, le décor reconstitué de Manhattan en studio permet au réalisateur de jouer avec les lumières et ambiances pour faire ressentir le temps qui passe au spectateur, un lien lointain avec la réalité qui enferme les personnages dans cet espace du huis clos condamné à se renfermer sur lui-même plus la nuit tombe, plus les perspectives s'effacent⁵. La fenêtre dans le huis clos est aussi l'ouverture sur l'extérieur a priori inaccessible, source de danger ou de liberté. C'est une ouverture sur l'inconnu, l'imprévisible, l'immensément grand. Se pose alors la question du refuge, qu'est ce que je vois et qu'est ce que l'on voit de moi. Dans Hush (2006) de Mike Flanagan par exemple, la fenêtre et la porte sont les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, comme nous l'avons défini, cette limite est essentielle dans la clôture de l'espace du huis clos. L'héroïne se retrouve dans un refuge de verre au milieu des bois, on ne sait pas quand ni où l'assassin va surgir, la figure de la fenêtre dans ce film est source de stress et d'anxiété pour le spectateur. Nous sommes toujours à l'affût du moindre mouvement en arrière-plan de Maddie. Les fenêtres la cadrent dans une situation sans retour. La figure du cadre et des ouvertures dans les huis clos sont, en prolongement du miroir, des outils de décor qui servent à souligner la condition des personnages et à évoquer chez nous des insécurités face à la peur et à l'angoisse.



LES ESCALIERS

Le dernier objet sur lequel j'ai décidé de me pencher est la figure de l'escalier. Encore une fois, il s'agit d'un élément de décor emblématique du cinéma dans sa complexité spatiale et dans son lien unique avec les corps. Il tient une part symbolique importante dans le huis clos également. Les espaces sont confinés, l'escalier a cette figure d'une structure dynamique et fragmentée très liée aux corps et à l'égaré. Il est également très symbolique et narratif notamment dans son lien au renversement, de perte de repères, d'élévation⁴... L'escalier représente la transition entre les scènes, un basculement dans le récit, il est, chez Hitchcock, les arènes de la tension dramatique, pour encore une fois citer Rear Window, nous avons vu que les scènes clés se jouent lorsque les personnages sont en mouvement dans l'immeuble et que les chemins se croisent. Nous voyons qu'il représente une tension face à l'inconnu, un espace fragmenté qui laisse le spectateur en haleine. Il pousse les corps dans un passage sans retour où l'effort et la configuration des corps posent une tension palpable face au danger. L'escalier est aussi un lieu de crise qui souligne le confinement et l'isolation des personnages face aux situations, c'est par exemple lorsque Wendy se retrouve face à Jack dans l'escalier de l'hôtel dans The Shining, l'espace représente l'équilibre fragile entre la vie et la mort, la chute ou la fuite. Ou encore lorsque Mère Nature dans Mother! est totalement perdue et impuissante face à la situation, l'escalier octogone est labyrinthique, les repères sont flous et les événements s'enchaînent, il n'y a plus rien à quoi se raccrocher. L'escalier est lui aussi un objet du décor central dans le huis clos, il accompagne des récits intenses où la menace et la tension gardent le spectateur en haleine. Un espace du huis clos où tout se joue, un espace de renversement dynamique à l'épreuve des corps. L'escalier est un élément narratif incontournable au cinéma.



⁴ Juhani Pallasmaa, The architecture of image: Existential space in cinema, The geometry of terror, Alfred Hitchcock: Rear Window, pages 151 à 157, 2001

⁵ Hush, Mike Flanagan, 2006

⁶ The Shining, Stanley Kubrick, 1989 **

LA LIBÉRATION: L'ÉPILOGUE OU LA BOUCLE INFERNALE

Nous avons mis en évidence la construction de la peur et de l'angoisse dans le huis clos au cinéma, par le décor, l'utilisation et la mise en ambiance de l'espace, la symbolique et la logique de toujours tenir en haleine le spectateur face aux événements. Des codes cinématographiques qui jouent avec l'espace du huis clos. Nous allons maintenant nous pencher sur l'épilogue de ces films, voir comment les réalisateurs brisent cette tension et nous libèrent de l'espace ou au contraire nous contiennent dans une boucle infernale de stress et d'horreur.

Dans *Rope* (1948) d'Alfred Hitchcock, nous retrouvons le schéma de construction du suspense propre au réalisateur. Nous sommes enfermés avec les personnages dans une scène macabre où les jeux de langage et corporels nous tiennent en haleine. La dernière séquence du film, au climax de la tension, le récit s'inverse, pour réutiliser le vocabulaire de Hitchcock, le moment où la « bombe » a déjà explosé. L'espace confiné de l'appartement crée une vraie expérience de stress et de suspense, il est nécessaire de le libérer pour ne pas créer chez le spectateur une vraie torture, une panique qui affaiblirait la logique émotive du récit.¹ C'est l'ouverture avec vue panoramique qui nous permet de nous échapper à certains moments, mais c'est aussi le curseur d'une tension qui monte de plus en plus, les perspectives et vues se réduisent plus la nuit tombe, les protagonistes sont enfermés dans leur piège avec nous. La claustrophobie devient effrayante, les meurtriers ferment les issues à celui qui en sait trop, on ne voit plus que la mort et le meurtre, la tension monte avec les horizons qui se ferment. Rupert brise la manipulation et le mensonge orchestré par les meurtriers sous le poids de la culpabilité en ouvrant la fenêtre. La fenêtre est ouverte, l'isolement est brisé, le coup de pistolet convoque et alerte l'extérieur, anciennement lointain à l'horizon, il occupe maintenant l'intimité de l'appartement. La limite entre intérieur et extérieur est brisée, c'est le monde extérieur qui envahit l'équilibre fragile construit par les meurtriers.² Le son, la lumière rentrent et le crime est révélé. En tant que spectateurs, nous avons ce sentiment de soulagement, malgré notre position de témoin, nous nous sentons libérés d'une situation oppressante, saturée et inconfortable. La lourdeur de l'ambiance est remplacée par un sentiment d'air frais. Les plans s'ouvrent, les vues se dégagent, l'espace du huis clos est enfin libéré de la tension du récit macabre. Il s'ouvre, le huis clos n'est plus, la police arrive, la vérité éclate. Cependant, nous sommes soulagés de sortir de l'emprise que l'espace avait sur nous, mais dans notre position de témoins, de voyeurs, l'image finale sur les deux assassins et leur mentor, assis immobiles et en silence, face à une lumière clignotante verte et rouge et les sirènes de la police qui approche, nous laisse perplexes et confus sur notre position. C'est ainsi que le cinéaste arrive à créer des films forts qui marquent les esprits et les imaginaires, le spectateur est perturbé et remis en question.



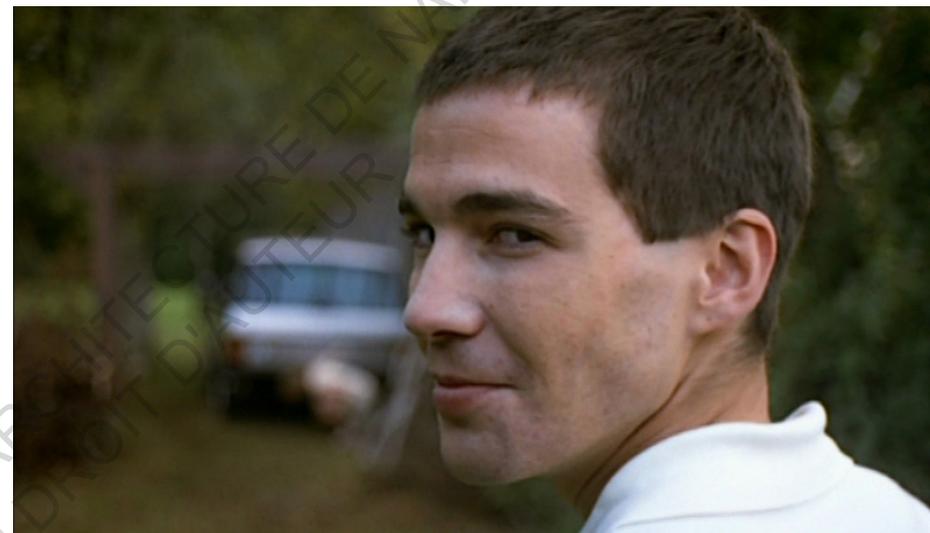
¹. Steven Jacobs, *The wrong house: the architecture of Alfred Hitchcock*, page 274, 2007

². Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema. Cinematic minimalism, Alfred Hitchcock, Rope*, page 51, 2001

³. *Rope*, Alfred Hitchcock, 1948*

Nous constatons que dans Rope, le huis clos se libère par l'arrivée du monde extérieur dans l'espace. C'est une issue qui questionne le spectateur et en accord avec le déroulé du récit à forte logique émotive. Dans Funny Games (1997) du Michael Haneke, le cinéaste ne rompt pas avec le stress et l'horreur du récit à la fin de son film. A l'inverse de Hitchcock qui nous libère d'une torture et d'une claustrophobie spatiales, Haneke et son film psychologique au message fort, viennent perturber et créer un inconfort même après le générique de fin. Le jeu morbide, violent à la fois physiquement et psychologiquement, envers les personnages traverse l'écran, il nous enferme, ainsi dans un questionnement en suspens. Au lieu d'une libération, nous nous retrouvons dans une boucle infernale d'un récit insupportable qui se répète. La fin du film reprend les plans du début, une histoire sans fin, le film vient nous pousser à nous questionner à questionner jusqu'où nous sommes capables de regarder, d'apprécier cette fiction volontairement sordide. L'histoire qui se répète en brisant le quatrième mur, ces regards caméras, placent toute suite l'intrigue dans la fiction. Haneke, volontairement, crée une histoire fictive assumée pour mettre en lumière son message sur notre place de spectateur, « en soit c'est amusant la violence »¹. Une boucle inconfortable se crée et vient directement s'adresser à nous. Il n'y a pas d'issue, juste un message fort qui se répète en boucle. Les regards caméra au début et la fin du film, soulignent la volonté du réalisateur, le but n'est pas de créer un récit comme Hitchcock qui, au final, nous évite une torture insupportable, mais justement de créer cet inconfort et d'alimenter des questionnements autour de la violence et du cinéma, « *It's meant as a provocation, and of course, all the rules that usually make the viewer go home happy and contented are broken in my film* »² (c'est une provocation et, bien sûr, toutes les règles qui font que le spectateur rentre chez lui heureux et satisfait sont brisées dans mon film). Des questions en suspens qui ne sont pas résolues pendant la durée du film et donc, qui se répètent. Avec un sadisme et masochisme assumés et une provocation face aux spectateurs, les codes cinématographiques sont détournés pour appuyer un cinéma expérimental et lourd de sens.

La construction des films en huis clos passe par beaucoup de procédés cinématographiques et architecturaux variés. Des procédés efficaces, tant l'espace est source d'une tension palpable uniquement dans sa nature les réalisateurs utilisent le huis clos pour créer des sensations fortes au spectateur et surtout pour créer des films à la configuration spatiale puissante à travers laquelle les messages sont appuyés et entendus.



¹ Michael Haneke, Violence and media, 2010

² Interview: Funny Games Director Michael Haneke, par Katey Rich, publié le 12 mars 2008 dans Cinema Blend, <https://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>

³ Funny games, Michael Haneke, 1997 *



Shelly Duval, Jack Nicholson et l'équipe de tournage pour *The Shining***

2. LE CONFINEMENT DE L'ESPACE

2.3. LES OUTILS DU CINÉASTE

Les techniques cinématographiques ne connaissent aujourd'hui presque aucune limite à la création des images et des espaces d'un film. Le cinéma est un art en constante remise en question, il expérimente, repousse ses limites. La discipline se nourrit elle-même de cinéastes inventifs et ambitieux. Le huis clos présente une contrainte spatiale forte et oblige à pousser les limites des outils pour pouvoir tourner un film cohérent dans un espace restreint, sans perdre sa qualité esthétique et scénaristique. Des outils propres au cinéma pour renforcer le rôle central de l'architecture et de la tension permanente des films en huis clos. Dans cette partie, je ne vais pas décrire chaque outil utilisé, ni rentrer dans les termes techniques, il s'agit d'identifier des outils forts dans le contexte du huis clos et sur leurs liens à l'architecture. Il existe une multitude d'outils et de techniques avec chacun différentes définitions et applications. Je vais me concentrer sur les suivants, car ils me semblent pertinents dans l'exposition d'un sous-genre cinématographique qui utilise l'espace architectural à des fins poétiques, émotionnelles et scénaristiques. Des outils utilisés pour nous faire ressentir un confinement de l'espace.

LE PLAN SÉQUENCE: LE RÉEL EN SUSPENS

Le mouvement est un des outils principaux pour donner une profondeur esthétique et émotionnelle dans les films. C'est une notion très large avec de nombreuses techniques et définitions. Dans le contexte du huis clos, je vais me pencher sur le plan-séquence. Un mouvement particulièrement remarquable dans son lien entre l'architecture et le film ainsi que dans sa forte charge sensible vis-à-vis des personnages et des spectateurs.

Au cinéma, le plan, c'est l'unité de mesure basique du film, tout ce qui se passe entre le moment où la caméra enregistre et le moment où elle coupe. A chaque changement d'angle, d'axe, de temporalité, de lieu, c'est que l'on change de plan. La séquence, c'est l'ensemble des plans qui composent une scène et qui composent une unité de lieu et de temps ou d'action. Donc, quand on change de lieu ou que l'on fait une ellipse dans le temps, on change de séquence. Dans le huis clos et l'horreur, notamment, les cinéastes sont poussés à expérimenter leurs propres outils de mesure en jouant avec le temps.¹ Dans certains cas, la séquence peut être composée d'un seul plan, cela nous immerge dans une unité de temps et de lieu chère au huis clos, c'est le plan-séquence.

Le parfait exemple pour illustrer le plan-séquence dans le huis clos est celui d'Alfred Hitchcock avec *Rope* (1948), un plan-séquence de 80 minutes. Une prouesse technique pour l'époque, le film est divisé en 10 séquences aux coupures fluides, contraintes par la pellicule. Hitchcock joue avec le réel et la sensation du

temps, le plan-séquence ancre le récit dans la réalité et il est vécu par le spectateur dans sa même unité de temps. Cependant, l'histoire est censée se passer entre 19h30 et 21h15 pour un film des 80 minutes. Il cherche à troubler le spectateur avec la sensation de lourdeur et d'enfermement, en utilisant la nuit qui tombe et le temps qui défile comme un compte à rebours. Mais le plan-séquence d'Hitchcock est surtout utilisé pour maintenir un suspense ambiant, jouant une chorégraphie entre les espaces et les personnages, il y a cette latence permanente d'espace en suspens. « *I think that in editing Rope this way we achieve suspense and an air of mystery without transoms openings, creepy doors, clutching fingers or a house filled with shadows* »² (Je pense qu'en montant *Rope* de cette façon, nous obtenons un suspense et un air de mystère sans ouvertures d'imposte, portes glauques, doigts qui s'agrippent ou une maison remplie d'ombres). Juhani Pallasmaa souligne la capacité de Hitchcock de créer du suspense à l'aide d'outils simples qui garantissent une crédibilité et un enclage fort du film dans le réel et face au spectateur. Le plan-séquence de *Rope* est l'exemple d'un outil cinématographique efficace qui joue et évolue avec l'espace, une sobriété cinématographique, mais un casse-tête technique pour créer des émotions et des récits forts toujours acclamés et référencés aujourd'hui.

Dans *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick, le plan-séquence suivant Danny dans les couloirs de l'hôtel sur son tricycle a eu une grande influence dans l'utilisation du plan-séquence au cinéma, notamment dans le cinéma d'horreur. Nous suivons Danny sur son tricycle dans les couloirs de l'hôtel, sur fond d'une musique lourde et grave. Cette scène joue un rôle central dans la mise en scène, en étant très proche du personnage sans couper la caméra, la réalisation prend le point de vue de l'enfant dans un mouvement doux et enfantin en apparence. Le plan devient rapidement terrifiant, le point de vue de la caméra est complètement synchronisé avec l'enfant, tout l'espace du couloir, froid, géométrique, sans fenêtres, répétitif est accroché derrière le tricycle infernal, on ne peut rien anticiper, nous sommes enfermés dans cet espace schizophrène où nos sens sont sous tension et dépendants du jeune garçon. Chaque retour de couloir se fait terrifiant, la volonté du réalisateur est de faire redouter au spectateur chaque tournant en plongeant dans nos peurs de l'inconnu et de la surprise. Dans ce plan-séquence, nous nous rendons compte de la menace pesante et constante de l'hôtel, mais aussi de l'espace complexe et labyrinthique dans lequel nos repères sont flous. Nous sommes à la merci de l'innocence de Danny et surtout à celle du réalisateur, il se sert de l'espace et des ambiances pour réveiller en nous des angoisses et des peurs enfouies.

Pour compléter avec la notion de voyeurisme définie précédemment, nous pouvons nous replonger sur *Panic Room* (2002) de David Fincher. Il fait usage d'un plan-séquence très précis et mécanique, il place la caméra comme un œil voyeur pour le public et non comme un étranger dans la maison. Lorsque que les

¹ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle, Qu'est ce qu'un plan ?*, pages 9 à 28, 1982

² Alfred Hitchcock dans *My most exciting picture*, cité par Juhani Pallasmaa dans *The architecture of image*, page 52



The Shining, Stanley Kubrick, 1980***

cambricoleurs s'approchent de la maison et tentent d'entrer par effraction, le plan-séquence nous permet de nous repérer dans l'espace du récit, l'espace du huis clos, il va définir les interactions et le déroulement du récit. Un plan de trois minutes qui commence dans la chambre de Meg, traversant peu à peu la maison sur les différents niveaux, nous suivons depuis l'intérieur les intrus qui tentent d'entrer. Le plan est planant, on flotte dans la maison en comprenant la complexité, le plan-séquence attire l'attention, nous sommes ensuite capables d'élaborer une cartographie, nous permettant d'appréhender les déplacements et d'anticiper les confrontations. Une séquence pleine d'indices sur l'intrigue qui fait le dessin d'une architecture complexe au coeur du récit.³ La tension et le danger sont palpables, nous sommes dans la position de témoins impuissants avec, maintenant, les repères essentiels à la suite des événements.

Pour finir sur l'outil du plan-séquence, au delà de sa capacité à inclure le film dans le réel et de créer une interaction forte avec le spectateur. En jouant avec l'espace, nos peurs et en naviguant tel un parasite dans le huis clos, le plan-séquence et les mouvements de caméra en général en disent beaucoup sur les personnages. Dans *Climax* (2018) de Gaspar Noé, un groupe de danseurs s'enferme dans une école isolée pour les dernières semaines de répétitions. Cependant, lors d'une soirée, la sangria est mystérieusement infectée de LSD. Le trip psychédélique et paranoïaque des personnages tourne le huis clos en une chorégraphie infernale et suffocante, poussant les corps et les esprits aux extrêmes. Un plan-séquence au climax de la folie ambiante nous permet de suivre les personnages sans pour autant voir ce qu'ils vivent. Nous sommes témoins de leurs comportements, de la même manière que Kubrick, nous dépendons de leurs mouvements, chacun d'entre eux est inattendu et crée chez nous une angoisse face à l'horreur de la situation. L'espace et les corps s'entrechoquent créant une sensation insoutenable d'étouffement, nous n'attendons que la rupture du huis clos qui ne vient jamais.⁴ Nous sommes condamnés à suivre ses corps à bout dans une ambiance et une situation paroxystique permise par le confinement d'une folie délirante difficile à regarder. Le plan-séquence permet d'embarquer les spectateurs dans une expérience émotionnelle et sensible difficile et presque insoutenable.

Le plan-séquence dans les films en huis clos permet de créer des environnements encore plus sous tension que le huis clos en lui-même. Accompagné par les ambiances et les récits, il vient créer un moment singulier dans les films prenant en grippe le spectateur accroché au bon vouloir du réalisateur, nous embarquant dans les limites de nos capacités. Il sert une ambiance et à soutenir des espaces complexes où nous naviguons malgré nous. Les cinéastes comprennent la force du plan-séquence en le plaçant comme un outil fort dans son lien au réel et donc fort dans le lien entre le spectateur et l'image projetée.

³The architecture of cinematic spaces by interiors, Mehruso Jon Ahi / Armen Karaoghlanian, 2020, page 59

⁴JessFlix (Youtube), The immersive horror of Climax, «Climax» movie interview, 14/02/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=OH73PObBcLU>



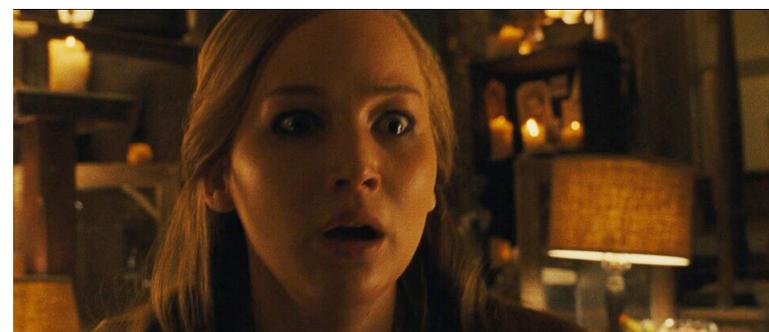
Climax, Gaspar Noé, 2018

LE HORS CHAMP: L'ESPACE DE L'IMAGINAIRE

Au cinéma, le cadre délimite le champ, c'est tout ce qui se trouve à l'intérieur, tout ce que l'on nous donne à voir. Le hors champ est ce qui se trouve à l'extérieur du cadre, il dépend et est défini par le champ. Il y a le hors champ concret, quand des éléments qui sont déjà apparus dans le champ agissent en-dehors du cadre, nous imaginons donc ce qu'on ne voit pas à partir de ce qu'on a déjà vu. Puis, il y a le hors champ imaginaire, ce sont des éléments jamais montrés et qui reposent totalement sur l'imaginaire du spectateur tout en appartenant à l'univers du récit. Le hors champ est utilisé pour attiser le suspense et la tension d'une scène. Il est donc l'espace invisible qui prolonge le visible, un outil utilisé pour stimuler les imaginaires du spectateur, il met en valeur ceux avec qui ou quoi le protagoniste interagit, appréhende, entend...¹ Dans le huis clos, dans un espace confiné, on pourrait croire que l'on sait ce qui nous entoure, cela serait comme se réfugier sous une couette face au cadre du cinéaste, cependant, c'est l'imprévu, le danger qui arrive que l'on doit imaginer, que l'on entend, que l'on sent, mais que l'on ne voit pas. Le huis clos, particulièrement propice à l'horreur, utilise beaucoup le hors champ dans la logique de suspense et de mise en tension, nous sommes en haleine, on ne peut qu'imaginer ce qui arrive vers nous.

Le hors champ met donc en valeur le lien entre le personnage et un élément ou un événement de son environnement. Nous l'avons vu, dans *Rear Window* (1954), Alfred Hitchcock a recours au hors champ pour créer le suspense et une montée en tension lorsque que le criminel s'approche de l'appartement de Jeff. Nous l'entendons arriver, nous sentons la panique prendre possession de Jeff, mais nous ne le voyons pas. Nous entendons le bruit de ses pas, les escaliers, la porte, ainsi le spectateur est amené à imaginer l'espace restant entre le danger et nous, imaginer les obstacles qui nous séparent. Dans *Alien* (1979) de Ridley Scott, la notion de menace dans le hors champ est également très présente, cette créature est discrète et tueuse ne se laisse qu'entrevoir dans le labyrinthe du vaisseau. Nous l'entendons, voyons son ombre mais encore une fois c'est notre imagination qui vient créer un monstre terrifiant qui rôde. De la même manière, dans *Mother!* (2017) de Darren Aronofsky, la caméra à l'épaule se focalise sur le personnage de Mère nature, nous la suivons, nous la regardons, comme dans *Climax* (2018) et dans le plan-séquence, nous ne sommes que témoins de ses comportements sans vraiment pouvoir nous mettre à sa place. Mais les plans sur le personnage permettent un travail en hors champ important, les expressions et le jeu de l'actrice nous immergent dans un environnement paroxystique et chaotique, nous apercevons

¹ Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, Grammaire du cinéma, page 253, 2010



² Alfred Hitchcock utilise un cadre très serré et cadrés par les outils optiques pour laisser place à un hor-champ conséquent dans *Rear Window*, 1954*

³ Ridley Scott amplifie l'idée d'isolement et de confinement avec des plans serrés sur Sigourney Weaver, seul face à un hors-champ imprévisible et invisible dans *Alien*, 1979*

⁴ Darren Aronofsky utilise le jeu de Jennifer Lawrence pour nous faire ressentir l'horreur vécue et vue par le personnage dans *Mother!*, 2017***

le décor souvent en arrière-plan, l'espace ici aussi dépend du personnage. C'est l'effroi dans le regard du personnage et les bouts de décor totalement saturés qui laissent la place à notre imagination de créer des images et émotions qui résonnent avec nos espaces vécus, en lien avec les éléments que le réalisateur nous donne à voir. Donc, le hors champ à ce rôle de lien entre décors, espace et personnages, nous sommes contraints d'imaginer ce qui dépasse du cadre à partir d'éléments d'ambiance et de jeux d'acteurs.

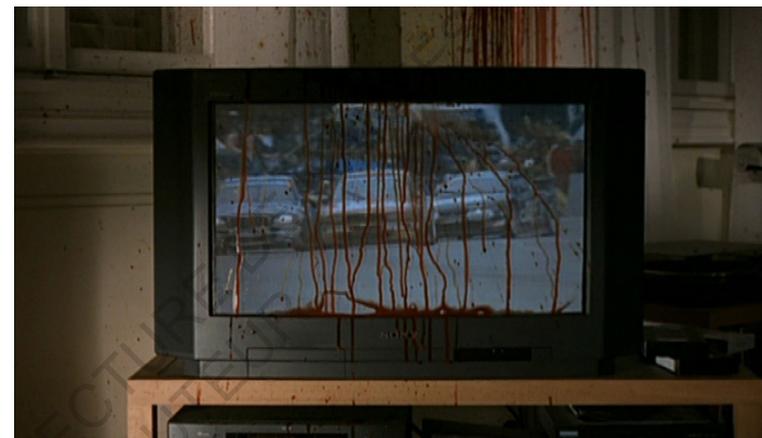
La menace qui arrive, que l'on ne voit pas est récurrente avec le hors champ, cependant, il peut aussi servir une volonté scénaristique du réalisateur. Dans *Funny games* (1997) Michael Haneke, nous l'avons vu, crée un film déstabilisant sur notre position de spectateur face à la violence et les médias. Le recours au hors champ ici, vient encore plus déstabiliser le spectateur. En effet, la violence n'est jamais montrée, mais constamment suggérée, malgré la brutalité du film. C'est en utilisant le hors champ pour les scènes de torture ou de crime que le réalisateur fait passer le message au spectateur. Ce ne sont pas les personnages qu'il torture mais nous, il pousse nos imaginaires à créer ces scènes où l'on entend que les bruits de souffrance, le sang gicler ou l'effroi dans les yeux des personnages.⁵ La réelle violence est celle du spectateur obligé d'imaginer et ainsi se projeter dans les quatre murs du terrible jeu. Le hors-champ est un outil efficace pour encore une fois souligner le message fort du cinéaste poussant les limites de son art pour créer une expérience déstabilisante et violente pour le spectateur directement.

Nous pourrions avoir dans le huis clos cette sensation de refuge, nous pensons connaître l'espace et que l'extérieur est tenu hors de portée, il y aurait une certaine prévisibilité sur les événements. Cependant, pour les thrillers et les films d'horreur en huis clos principalement, la sensation d'enfermement et de claustrophobie créée par l'espace et par le cadre de la caméra crée tout un champ, et par conséquent, un hors champ, laissé à l'imaginaire. Un outil infusé par le doute et l'incertitude, par la terreur. C'est l'inconnu, l'intrus, chaque élément qui semble extérieur ou étrange devient source d'angoisse, « *the offscreen can hide nameless terrors* »⁶ (le hors champ peut cacher des terreurs sans noms), comme le dit Pascal Bonitzer. Le cinéma en tant que langage artistique et le sous-genre du huis clos, ouvrent le chemin à un cinéma expérimental, un langage narratif qui développe une histoire laissant le spectateur libre cours de lier la logique à l'imaginaire. C'est un jeu sur le son et la pudeur, qui souligne une perte de repères profonde des personnages. C'est un jeu entre la perception et l'imagination, un processus mental de donner le choix au spectateur d'imaginer et d'interpréter ce qui se passe à l'écran sans lui donner de solution. Pour Pascal Bonitzer le hors champ est à tout jamais « imaginaire »⁷, une notion qui se définit par le regard et la voix, par les interactions.

⁵ Michael Haneke, *Violence and media*, 2010

⁶ Pascal Bonitzer cité par Steven Jacobs, *The wrong house: the architecture of Alfred Hitchcock*, 2007, page 268

⁷ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Qu'est ce qu'un plan ?*, pages 9 à 28, 1982



Funny games, Michael Haneke, 1997*

LA SYMÉTRIE ET LES LIGNES DE FUITE: LA CONDAMNATION VISUELLE

La composition du cadre est un jeu entre l'architecture, le décor, l'ambiance et le récit. Stanley Kubrick joue avec les notions de symétrie et de lignes de fuite pour donner une lecture encore plus profonde et complexe à ses images. Son cadrage donne beaucoup d'indices au spectateur sur la situation des personnages. Nous avons vu avec le plan-séquence et les différentes techniques de mise en tension de l'espace comment le réalisateur joue avec la perception du spectateur pour créer un effroi et une terreur permanente dans *The Shining* (1980). Nous allons nous pencher sur ce film pour comprendre comment ces différents outils alimentent la construction de l'angoisse et de la peur déjà très présente dans l'*Overlook Hôtel*.

Premièrement, nous savons que l'hôtel est un personnage principal, il a une grande puissance de configuration au regard au récit et aux personnages. Kubrick utilise différentes techniques pour souligner comment l'espace s'aligne aux personnages. Les plans du film prennent appui sur une architecture labyrinthique et symétrique, ils donnent à voir des personnages qui sombrent peu à peu dans la folie. La symétrie dans le plan-séquence du couloir que l'on vient d'évoquer met en scène ces couloirs infinis et labyrinthiques, avec le motif régulier de la moquette, les portes identiques, la lumière artificielle et les points de fuite qui mènent jusqu'au prochain tournant. Danny est pris au piège entre quatre lignes de fuite, l'architecture enserme l'enfant qui n'a pas d'autres choix d'avancer dans ce dessin d'une cage, d'une prison. Il est au centre de fuite de la composition, l'image suggère qu'il est déjà pris au piège dans l'hôtel. Le décor s'aligne aux personnages comme lorsque Jack est enfermé dans ces miroirs. Danny et Wendy subissent la folie et la soif de sang de l'hôtel, ils sont pris au piège dans des plans qui les enferment et les condamnent. Ils sont seuls face à ce qui se trouve de l'autre côté du couloir, derrière la porte 237 ou au bout de l'escalier. L'hôtel ne laisse plus que le choix de la fuite ou de la mort. Stanley Kubrick le signifie peu à peu dans ses images plus l'hôtel emprisonne les personnages dans son piège. C'est une architecture, un huis clos étouffant pour le spectateur qui ne trouve aucune issue, enfermés dans le cadre nous nous retrouvons enfermés à notre tour dans la folie du film.

La symétrie dans *The Shining* est aussi clé dans la compréhension du scénario. Il y a un moment de bascule significatif, où l'hôtel prend possession de Jack. Kubrick le signifie par une image qui brise une symétrie parfaite du décor et de la situation. Lorsque Jack est au bar, il rencontre Mr Grady, un serveur maladroit, ils se retrouvent dans des toilettes à l'ambiance qui contraste avec le reste de l'hôtel, les couleurs sont saturées et l'espace reste épuré. La scène entre les deux personnages souligne, grâce à la symétrie et à la règle cinématographique de 180 angle degré, un



The Shining, Stanley Kubrick, 1980

basilement décisif dans l'intrigue. Cette règle existe par des soucis de continuité et de clarté pour le spectateur, ici, Kubrick la brise délibérément, c'est-à-dire lorsque la caméra dépasse la limite du champ / contre champ qui se limite à un angle de 180 degrés (cf schéma 1). En effet, Grady serait celui qui aurait massacré sa famille dans l'hôtel, quand les 180 angles degrés sont brisés, les rôles s'inversent, ce n'est plus Grady (le serveur) qui parle à Jack mais l'hôtel qui s'adresse à lui, nous sentons le basculement et le franchissement à la fois dans le récit et dans l'image. L'hôtel prend possession de Jack, avec Grady comme passeur, c'est maintenant à travers Jack que l'hôtel va agir. L'architecture très linéaire et symétrique de l'hôtel joue avec un équilibre fragile avec la passage à l'acte et avec la folie. Je mets en lien cette règle avec la symétrie, car elle me permet de souligner l'utilisation des images et des lignes de fuite pour créer un film aux différents degrés d'interprétation. La symétrie s'y voit aussi avec la présence importante des miroirs dans cette scène. Nous sommes témoins d'une sorte de capsule hors lieu et hors temps, où les rôles s'inversent, peut être aussi l'idée de passer au delà du miroir encore une fois.

Les lignes de fuite et la symétrie dans *The Shining*, me permettent de souligner l'importance de l'architecture et le rôle des images dans la construction d'un récit riche. Ici, nous avons soulevé que le décor n'est pas laissé au hasard, les images servent à créer une ambiance générale aux différents niveaux de lecture. Cependant, nous allons nous projeter dans ces images et ressentir cette oppression des lignes de fuite, de la prison meurtrière, qui est l'hôtel, et surtout une tension permanente face à un équilibre fragile créé par la symétrie et la tension ambiante endossé par l'hôtel en tant que personnage principal.

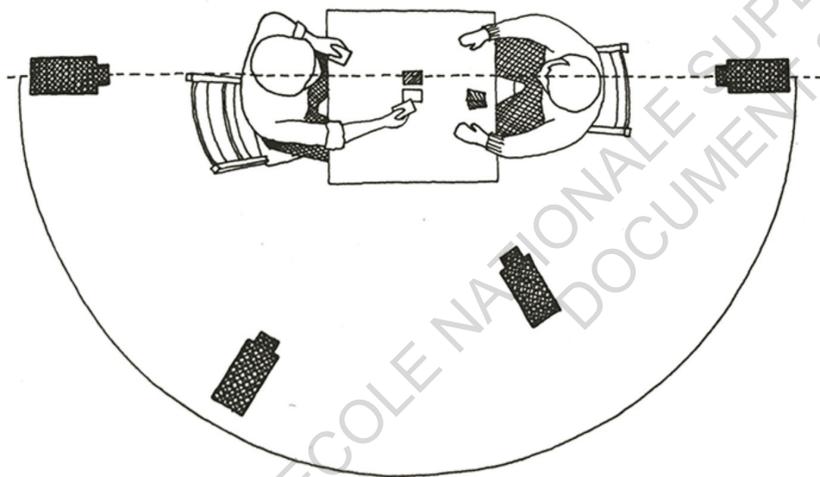
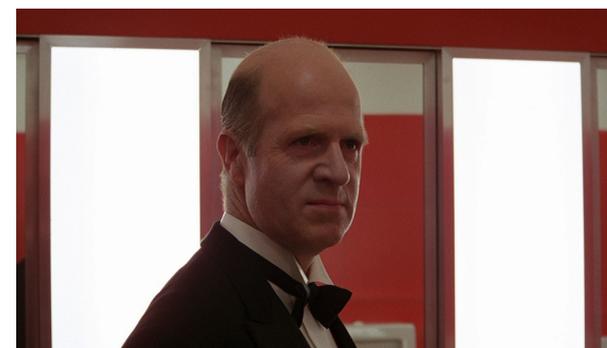


Schéma de la règle des 180 angles degrés issu de *The Filmmaker's Handbook*, de Steven Ascher, 2012



The Shining, Stanley Kubrick, 1980***

LE SON: RÉVÉLATEUR D'AMBIANCES

Le son dans les films est une question profonde source de nombreuses théories, recherches et évidemment d'expérimentations cinématographiques. Un outil puissant et omniprésent au cinéma, malgré son arrivée plus tardive. Il est bien plus intéressant que de simples dialogues ou ambiances de second plan, le son a cette place d'articulation et de construction du temps, il crée des effets d'illusion, de dynamisme, d'ambiance et bien plus encore. Je vais une fois de plus me pencher sur *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick, où le son provoque incertitude et angoisse, la construction d'un huis clos où l'instabilité de la relation entre le son et l'image constitue une prouesse cinématographique à étudier de près.

Avant de nous pencher sur le son dans *The Shining* et sur le concept de la *Ligne claire* selon Stanley Kubrick, nous allons explorer quelques cas où le son s'est imposé comme un facteur essentiel à la construction d'un huis clos. Tout d'abord, le silence, nous l'avons vu avec *Mother!* (2018) et *Hush* (2006), comment l'absence de son crée une ambiance morbide et d'angoisse. Il vient souligner la solitude des personnages isolés dans l'espace. Un vide plombant lié à la peur et à l'angoisse, le spectateur se retrouve face à l'abandon. Pascal dira notamment, « *le silence des espaces infinis m'effraie* »¹, c'est le vide et la solitude de l'espace dans *Alien* (1979) de Ridley Scott, ou la solitude de Mère nature dans *Mother!*. Le son a donc un pouvoir fort par son absence, il crée les espaces du vide, les architectures de la peur de la solitude et de l'abandon. L'action est en suspens, ces notions liées au vide et au silence construisent chez le spectateur un suspense insoutenable et à une angoisse permanente face à la surprise ou la mort.



¹.Blaise Pascal dans *Les pensées*, 1669

².Alien, Ridley Scott, 1979

Ensuite, il y a le son lourd et pesant d'un intrus qui rôde. Nous l'avons vu dans la construction de la peur et de l'angoisse comment, dans *Panic Room* (2001) et dans *Alien* (1979), le son peu devenir pesant, une latence insoutenable d'un rôdeur qui nous observe. C'est lent et imprévisible, chaque élément devient une menace. Ou au contraire, le son peut être brutal et bruyant comme dans *Funny games* (1997), la rupture entre la musique classique et le hard rock au tout début du film montre encore une fois que Haneke ne cache rien au spectateur sur la suite horrifique du film³. Pour finir ce bref tour d'horizon, il y a évidemment le son strident et crescendo pour accentuer le suspense et mettre en haleine le spectateur comme nous l'avons vu avec Alfred Hitchcock.

Nous voyons ainsi que le son a toujours son rôle à jouer dans la perception de l'espace et du récit pour le spectateur, il souligne l'action, donne de la profondeur et de la texture aux images. Maintenant, nous allons étudier comment Kubrick « *fait en sorte que le son de son film contribue grandement à la création d'un univers particulier, un univers où contradictions et surprises mettent en place une incertitude constante sur la nature de ce que l'on perçoit.* »⁴ Le son dans *The Shining* a lui aussi des niveaux de lecture très différents. Le son y répond à des usages clairement identifiés, cependant, tous ces usages simples construisent un trouble sur les niveaux de réalité auxquels personnages et spectateurs sont confrontés. Comme le dit Michel Chiron, « *on sait quel jeu joue Shining, tout annoncer, tout afficher, dès les premières images, dès les premières scènes.* »⁵ Peu de choses se jouent en hors-champ, Stanley Kubrick utilise des outils clairs pour exposer son récit, nous parlons de parole / ligne claire, les dialogues sont, en quelque sorte, insérés dans le cadre. C'est de cette manière que le début du film nous annonce tous les enjeux morbides et terrifiants au sujet de l'hôtel et ce qui va, par anticipation arriver aux personnages. Ainsi, au début du film, nous avons un tableau qui se veut rassurant pour le spectateur, avec des règles claires auxquelles nous pouvons nous fier, il y a, cependant, une récurrence du doute et de la contradiction dans les paroles et les images qui laissent planer un suspense. Mais au-delà du dialogue, il y a les bruits. Ils restent également beaucoup liés à la logique et à ce qu'on entendrait dans la situation projetée, ils sont toujours très en lien avec l'image. Les grands plans sonores de voix ou de bruits sont pourtant présents dans une logique d'horreur, mais ils sont réalisés de manière à ce qu'on comprenne leur lien avec l'image. En somme, les bruits localisés dans le cadre de la caméra, ou hors-champ mais qui constituent une logique avec l'environnement, crée un encrage fort dans le réel du spectateur, on se retrouve dans l'espace et le dans temps. Cependant, la présence de la musique dans *The Shining*, est ce qui se joue des frontières entre le monde réel et les fantômes de l'hôtel. « *La musique passe sans cesse cette limite entre ce*

³. Interview: Funny Games Director Michael Haneke, par Katey Rich, publié le 12 mars 2008 dans Cinema Blend, <https://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>

⁴.Patrick Vienne, Le son au cinéma, La ligne claire selon Kubrick, page 132, 2010

⁵. Michel Chiron, Stanley Kubrick. L'humain, ni plus, ni moins, page 391, 2005

qui est représenté sur l'écran, présent dans l'imaginaire du personnage, donné à entendre au seul spectateur du film »⁶, elle souligne dans les premières scènes des événements inquiétants, comme dans l'ascension en voiture au début du film par exemple. Au début, la musique signifie la présence d'une réalité autre, celle des fantômes et de l'esprit de l'hôtel, une présence qui n'a pas encore pris contrôle de la famille, la musique en lie les membres, mais elle souligne surtout l'isolement avec l'utilisation du silence lors de tentatives de communication avec l'extérieur. Puis elle place peu à peu la réalité « autre » comme unique réalité qui s'impose aux personnages, en exclut Danny et Wendy et enferment Jack dans sa folie, c'est « *la prise du pouvoir par le monde fantomatique* ».⁴ Le son dans *The Shining*, comme tous les outils explorés dans ce film a des niveaux de lecture multiples et complexes, Stanley Kubrick construit minutieusement un récit horrifique aux couches de plus en plus sombres et de plus en plus anxiogène pour le spectateur. Il réussit par le son à créer un huis clos isolé, où les personnages sont exclus et tués au profit d'un monde fantomatique architectural assoiffé de sang et de vengeance.

L'outil sonore est très puissant vis-à-vis de la perception du spectateur sur les événements et les messages projetés par les films. Les huis clos y sont renforcés, le sentiment d'isolement et de tension passent beaucoup par le son et la musique. Le spectateur y est particulièrement sensible, car l'audition est toujours en alerte, les réalisateurs vont jouer avec la spontanéité et la surprise, tout comme ils vont jouer avec le silence. Nous sommes encore une fois renvoyés dans nos espaces vécus, renvoyés à vivre une expérience forte face aux huis clos qui nous oppressent physiquement et mentalement.

⁶. Elizabeth Giuliani citée par Patrick Vienne dans *Le son au cinéma, La ligne claire selon Kubrick*, page 141, 2010



Vivarium, Lorcan Finnegan, 2019

3. LE HUIS CLOS AU DELÀ DE L'ÉCRAN

3.1. LA CLAUSTROPHOBIE

3.1.1

Nous avons fait jusqu'ici l'analyse des films en huis clos au cinéma, dans leur rôle à jouer dans nos imaginaires et émotions à travers des décors, des ambiances, des architectures... Le portrait de films intenses et lourds en sensations à la fois pour les personnages et le spectateur. Nous remarquons le jeu constant sur la perception et la mise en abîme du spectateur. Nous sommes poussés à regarder et subir des expériences qui nous poussent à l'introspection et à l'imagination. Les films projettent des émotions, un dessin de la réalité qui traversent l'écran et viennent nous affecter dans nos sensations physiques et mentales. Anthony Vidler nous parle de claustrophobie et d'agoraphobie face à l'architecture de nos quotidiens, ce sont ces notions qui vont habiter notre rôle dans la projection et l'analyse des huis clos.

L'OPPRESSION PHYSIQUE: LA CHORÉGRAPHIE TYRANNIQUE DES CORPS



¹.Canine (Κυνόδοντας), Yorgos Lanthimos, 2009 ***

Premièrement, face au huis clos, une sensation désagréable, d'inconfort dépasse l'écran. Nous faisons face à des corps contraints dans l'espace et dans le cadre, un lien avec la corporalité très dure et brutale, une dimension récurrente des films en huis clos. Les corps sont, en effet, contraints dans l'espace et dans le cadre, un jeu chorégraphié est monté, il montre avec une certaine violence et malaise les conséquences sur les corps d'un espace confiné et sous pression. Un traitement qui vient nous déranger dans notre position de spectateur, dans nos corps, nos imaginaires, nos instincts de survie, également enfermés dans une salle de cinéma, ils vont se projeter sur ce qu'il y a à l'écran. La puissance de configuration du huis clos et le travail des cinéastes sur l'espace et les ambiances projettent des espaces profonds de sens et complexes, que nos imaginaires ramènent à nos propres conditions. L'oppression physique sur les corps dépasse le cadre et l'écran.

Le premier exemple pour illustrer le travail minutieux sur les corps et la sensation d'oppression est Canine (Κυνόδοντας) (2009) de Yorgos Lanthimos. Nous l'avons expliqué, nous faisons face à un huis clos qui se pose comme un refuge face à un monde extérieur présenté comme dangereux, une réalité construite sur le mensonge et la ruse des parents qui enferment leurs enfants maintenant jeunes adultes dans leur maison. Une situation volontairement paroxystique et contraignante dans le synopsis, mais filmé de manière sobre pour rajouter une dimension malsaine au film. Nous faisons donc face à de la violence, de la torture, de l'inceste sur un ton relativement calme et épuré. Un moyen pour le réalisateur de nous confronter à une situation contradictoire, entre nos réactions et ce qui est projeté. Nous ressentons un malaise et une oppression constante.

Yorgos Lanthimos travaille tout d'abord sur le cadrage, nous l'avons vu avec le hors champ, le cadre défini le champ, c'est-à-dire, ce que le réalisateur nous donne à voir en nous laissant imaginer ce qui compose le reste avec plus ou moins d'indices. Dans Canine, le cadre est bas, horizontal et étroit, un cadre volontairement restreint pour montrer que les corps, les personnages, n'ont pas leur place dans cette maison contraignante et mensongère. Nous avons la sensation de voir des animaux en cage, il y a ce jeu avec l'architecture, les corps sont confrontés à un espace restreint accentué par le cadrage. De plus, nous faisons donc face à une image relativement saturée, notre imagination a la tâche compliquée de sortir de cette image pour imaginer le hors champ, une issue possible mais inaccessible pour le spectateur. Le cadre est trop petit, nous avons l'envie constante de nous étirer, nous voulons pousser les limites du cadre pour respirer, pour sortir de cette oppression qui dépasse l'écran.

En plus de l'oppression créée par le cadre sur les personnages et les ressentis, l'oppression physique joue également sur les corps et leur exposition perturbante. Nous avons ce ressenti d'animaux en cage, les enfants sont élevés



comme on dresse des chiens, on leur apprend à aboyer quand ils entendent des chats et leur éducation limite leur existence à la protection de la maison. Une mise en scène ingénieuse qui contient le récit dans le huis clos mêlé à un dressage brutal des corps. Un dressage et une éducation qui s'apparenterait à des jeux de rôle, des activités de mise en situation, nous remarquons une certaine infantilisation de ces jeunes adultes. Une naïveté et une dépendance vis-à-vis des parents perturbante et malaisante. La récurrence avec le jeu et l'apprentissage mettent en scène des corps adultes dans des positions particulières et dures. Donc, d'un côté, il y a une infantilisation dérangeante mais, à cela s'ajoute une sexualisation des corps, ce qui donne un mélange malsain pour nous, spectateurs. Un traitement dans le récit dérangeant sur lequel nous projetons nos propres corps et relations, ce qui nous oppresse, on cherche à détourner le regard. Dans *Canine*, l'oppression physique, est créée à partir de différents aspects. Premièrement, par l'histoire en elle-même qui contraint physiquement et perversement, ensuite le cadrage accentue cette sensation d'enfermement forcé, puis la chorégraphie des corps est crue, cruelle, déshumanisante, violente, les corps sont littéralement poussés à bout, de la torture aux jeux jusqu'à l'inceste / le viol. Tout cela jusqu'à la libération de ce huis clos destructeur et déshumanisant, « *l'espoir de se soustraire à leur condition et aux lieux clos qui les définissent* »². L'oppression se relâche à l'écran comme pour nous.

Nous retrouvons cette violence et oppression vis-à-vis des corps dans d'autres huis clos, je vais notamment citer *Climax* (2017) de Gaspar Noé. Comme nous l'avons vu avec le plan-séquence, le spectateur est poussé à bout, la violence est également omniprésente et l'oppression physique passe par le spectateur condamné à suivre les corps en mouvement et en destruction. Nous sommes les témoins de corps épuisés, mal menés et poussés à leurs limites jusqu'à la transe ou la mort. L'architecture et les ambiances sont surchargés, nous n'avons pas de répit ou de refuge, la menace est planante, l'oppression que l'on ressent est continue pendant le plan séquence de 45 minutes.

L'oppression des corps dans les films en huis clos traverse l'écran, elle vient nous déranger moralement, nous faisons face à des corps menés à bout et en destruction, contraints dans un espace où la folie et la mort règnent. Puis elle vient nous déranger physiquement, nous sommes opprésés par un cadre, une caméra qui nous oblige à projeter ce que nous voyons, « *Les images de la présence font naître les images de la mémoire, de l'imaginaire et rêve* »³, pour réciter Juhani Pallasmaa, ces films créent chez nous des réactions face à notre propre enfermement amplifié par les images. L'oppression physique dans les huis clos rejoint l'idée de la claustrophobie et les réactions inconscientes face à l'espace vues avec la prospect et refuge theory.

² Alice Laguarda, Des films et des maisons, Renversements, page 146

³ Juhani Pallasmaa, Le regard des sens, L'expérience multi-sensorielle, 2010

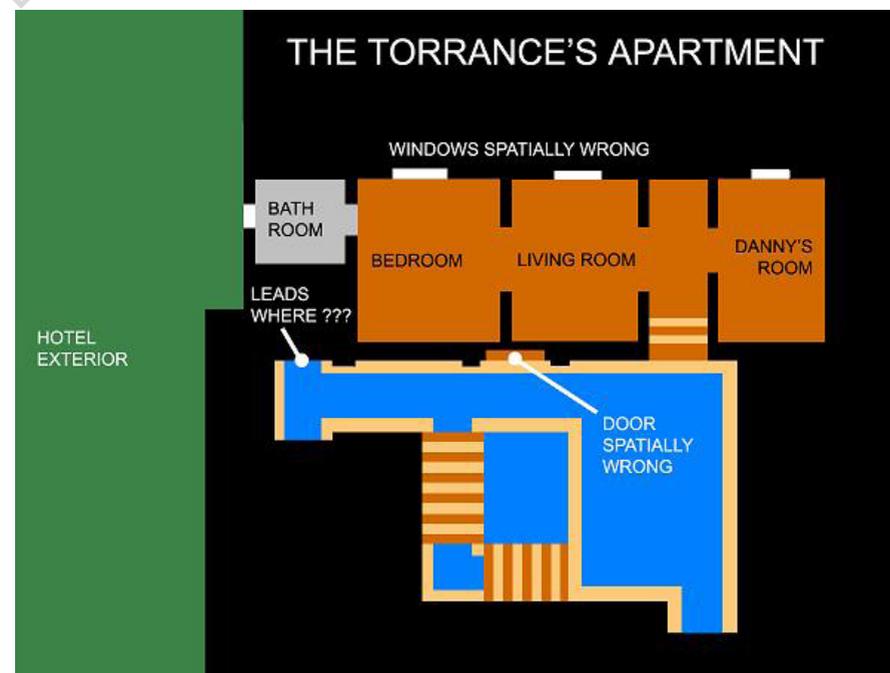
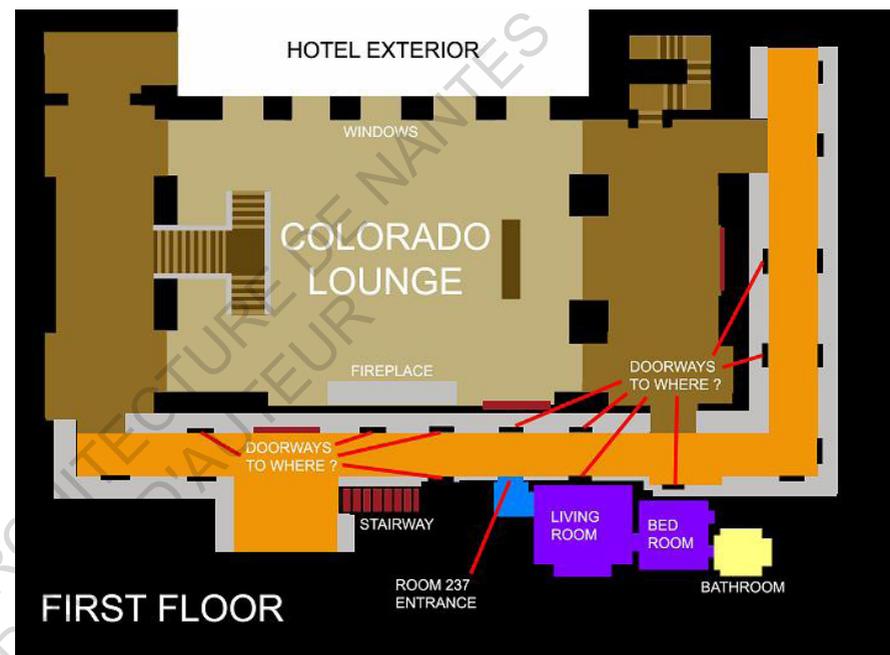
3.1.2

L'oppression physique et la claustrophobie viennent se construire dans nos espaces mentaux, nos imaginaires et nos traumatismes. Il y a certaines représentations d'espaces et d'architectures liées à ses notions de panique, suspense et malaise... Les réalisateurs comprennent et utilisent la puissance de configuration de l'espace en tant que personnage principal et en tant qu'outil psychologique, des idées à lier avec la prospect and refuge theory. Nous y retrouvons l'idée d'espaces labyrinthiques saturés et celle des espaces vides exposés, deux typologies qui s'opposent à l'idée des espaces préférentiels des usagers.

LE LABYRINTHE SATURÉ

L'espace labyrinthique saturé peut se définir comme un espace difficile à lire avec un manque de perspectives et aucun endroit de refuge, cela se lie à un malaise et de la tétanie face à l'architecture qui joue avec les mécanismes de la peur. Il y a une instabilité permanente, aucun endroit ne semble sûr ou fiable. Hilderbrand définit les espaces préférentiels avec différents critères comme la perspective, le refuge et la complexité, les réalisateurs vont venir jouer avec eux pour créer des espaces qui seront source d'angoisse. Dans le labyrinthe saturé nous avons peu de perspectives et de refuge avec beaucoup de complexité, les cinéastes utilisent les outils de l'architecture pour venir créer, chez nous comme chez le personnage, des espaces où nous nous sentons en panique, où il n'y a aucun refuge, un sentiment d'oppression se crée pour le spectateur pour qui les sens sont toujours en éveil, à l'affût du danger et en recherche permanente de sécurité. La sensation de gêne et le besoin de pause qui ne vient jamais sont omniprésents. En tant que spectateurs nous sommes face à une panique à l'écran qui nous angoisse et nous saisit dans nos émotions.

C'est cette perception schizophrène et désorientée que nous retrouvons dans *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick par exemple. Nous le voyons, l'hôtel est démesuré et complètement labyrinthique, avec des espaces difficiles à appréhender. Lors des dernières scènes ou même dans le plan séquence évoqué plus tôt, nous, en tant que spectateurs, avons du mal à nous repérer dans l'espace. C'est le jeu des motifs, des répétitions, des couloirs infinis sans fenêtres, qui crée une perte de repères spatiaux et temporels renforçant le sentiment d'enfermement et de panique. Lors de ces scènes, nous remarquons des incohérences dans les plans de l'hôtel, Robert Ager dans *Mazes, miroirs, déception and denial*, a comparé les plans que l'on réussit à construire en tant que spectateur avec les scènes du film. Nous ressentons la volonté de Stanley Kubrick de nous perdre, de nous faire tourner en rond. L'espace labyrinthique et complexe de l'hôtel, nous laisse



¹ Tentative de reconstruction des plans de L'Overlook Hotel par Robert Ager dans *Mazes, miroirs, déception and denial*, 2008



The Shining, Stanley Kubrick, 1980*

dans la confusion et la peur, nous ne pouvons nous accrocher à aucun refuge ou repères, qu'ils soient spatiaux ou temporels. L'architecture complexe, joue sur notre ressenti de l'espace, une certaine oppression vient se poser en nous, il n'y pas de répit. En effet, les sensations sont déçuplées, l'homme, dans sa nature, analyse constamment son environnement, l'espace labyrinthique crée une hyper-vigilance constante chez les personnages et les spectateurs. Une notion qui vient accentuer le stress, l'oppression et l'horreur en nous.

Au-delà de la dimension labyrinthique architecturale, le labyrinthe est un espace très symbolique dans la culture et dans les imaginaires. Dans le film, c'est le labyrinthe mental de Jack qui est exposé. Un personnage habité par la névrose, la mélomanie et sa personnalité paranoïaque, « *the film is the tragic story of a father who gradually lost in the maze of his own mind* »² (le film est l'histoire tragique d'un père qui se perd progressivement dans le labyrinthe de son propre esprit). Il y a toute cette dimension perverse où il est maître des lieux, cela est très clairement mis en scène, avec lui dominant le labyrinthe de folie qu'il a créé et Danny et Wendy enfermés dans le labyrinthe, condamnés dans le piège de l'hôtel. Le labyrinthe est symbolique de monstres, de mythologie, du Minotaure mais aussi du mystère, de la solitude et de l'isolement.

Dans *The Shining*, le spectateur est donc incapable de créer une carte mentale de l'*Overlook Hotel*. La description dans le film est contradictoire avec les images qui ne correspondent pas avec l'architecture. Les images sont douloureusement précises, mais elles ne parviennent pas à construire une architecture cohérente. Les couloirs et les espaces créent un labyrinthe confus et sans fin, cela crée en nous un sentiment de vertige et de désorientation. Le manque de perspectives extérieures, de refuges et la complexité architecturale et structurelle de l'hôtel créent un endroit horrifique et oppressif pour le spectateur et le personnage. Un sentiment d'oppression accentué par le temps qui passe, nous ne le sentons pas passer, cependant un compte à rebours s'affiche avec des durées de plus en plus rapprochées. Le sentiment d'intemporalité renforce la terreur et l'isolement mais cet affichage crée une accélération qui passe de la semaine, aux jours, aux heures... Cela crée un étouffement insupportable, nous sentons l'espace se rétrécir, on se sent devenir condamné dans l'hôtel. Une certaine claustrophobie se développe. A cela s'ajoute l'imaginaire autour du labyrinthe qui vient encore plus nous enfermer dans nos représentations mentales du danger, de la peur et de la solitude. Tout cela crée dans, *The Shining*, un espace très complexe à saisir et à appréhender, le refuge est impossible et l'architecture a le rôle de la prison jouant avec les personnages et nos imaginaires.

². Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema, Monster in maze: The Shining*, page 108

LE VIDE EXPOSÉ

L'espace du vide exposé, de la même manière que le labyrinthe saturé, selon les critères de Hilderbrand, présente beaucoup de perspectives mais peu de refuge et de complexité. Il est alors aussi un espace qui est source d'angoisse et de malaise. Encore une fois, les réalisateurs utilisent cette logique pour transmettre des émotions et des sensations au-delà de l'écran. Pour citer une nouvelle fois cette pensée de Pascal, « *le silence éternel des espaces infinis m'effraie* »¹. Une idée qui pourrait se calquer sur l'architecture moderne beaucoup utilisée par Alfred Hitchcock dans *La mort aux trousses* (1959) par exemple, le film est tourné dans une maison inspirée par Frank Lloyd Wright, sur lequel Hilderbrand base sa théorie du prospect and refuge. Des espaces infinis que l'on retrouve aussi dans les villes désertes ou dans les suburbs.

Nous retrouvons cette idée d'être exposé, nous l'avons vu avec le voyeurisme. Les réalisateurs jouent sur le vide comme source de menace permanente. Par exemple avec *Hush* (2007) de Mike Flanagan ou avec *Rear Window* (1954). Dans ce dernier, le refuge se déconstruit peu à peu, et nous le ressentons, quand il est découvert et que l'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur est brisé, le stress et l'anxiété montent. Nous sommes vus, exposés, mis à nu. Cela va à l'encontre de nos besoins primitifs de refuge et de protection, ainsi le malaise et l'angoisse de mort traversent l'écran.

C'est dans *Vivarium* (2019) de Lorcan Finnegan que la notion d'infini et d'angoisse prennent une dimension importante. Nous l'avons vu, le huis clos est créé avec le confinement d'un couple dans un quartier résidentiel où tout se ressemble et où aucune issue n'est possible. L'espace et l'architecture jouent un rôle central dans l'intrigue avec leur symbolique de la maison et de la vie quotidienne contemporaine, le réalisateur veut montrer « *le cauchemar pavillonnaire dans suberbia* »². Nous nous retrouvons donc dans ce quartier infini, condamné à vivre une vie seuls, répétitive et morbide. Les décors sont répétitifs et jouent sur l'infini et l'horizon, les couleurs sont pastel et tout semble artificiel, de la même manière que le huis clos créé dans *The Truman show* (1998) de Peter Weir, où tout semble faux et il est impossible d'échapper à cet espace tellement déshumanisant qu'il en devient vide de sens et de perspectives. Dans *Vivarium*, les lumières sont artificielles, les lignes de fuites et perspectives calculées, et les cadrages emprisonnent les personnages dans un modèle que beaucoup de personnes vivent au quotidien. Dans ce vide et

¹.Blaise Pascal, Pensées, 1670

².Lorcan Finnegan dans *Vivarium*: confinés pour l'éternité ?, Tracks, ARTE, 24/04/2020

cette uniformité, nous perdons nos repères spatiaux et temporels, tout comme nous perdons notre identité. Le concept d'un huis clos dans un espace infini peut être paradoxal, cependant, dans la logique du prospect and refuge theory, il est très efficace pour nous faire ressentir en tant que spectateurs un inconfort constant, du malaise, le silence et nous fait imaginer et entendre des choses. C'est le néant, nous sommes seuls face à nos imaginaires, nos sens et émotions. C'est l'emprisonnement dans un mode de vie qui est dénoncé, une expérience face à l'infini, au vide et au silence qui est universel.



Vivarium, Lorcan Finnegan, 2019**

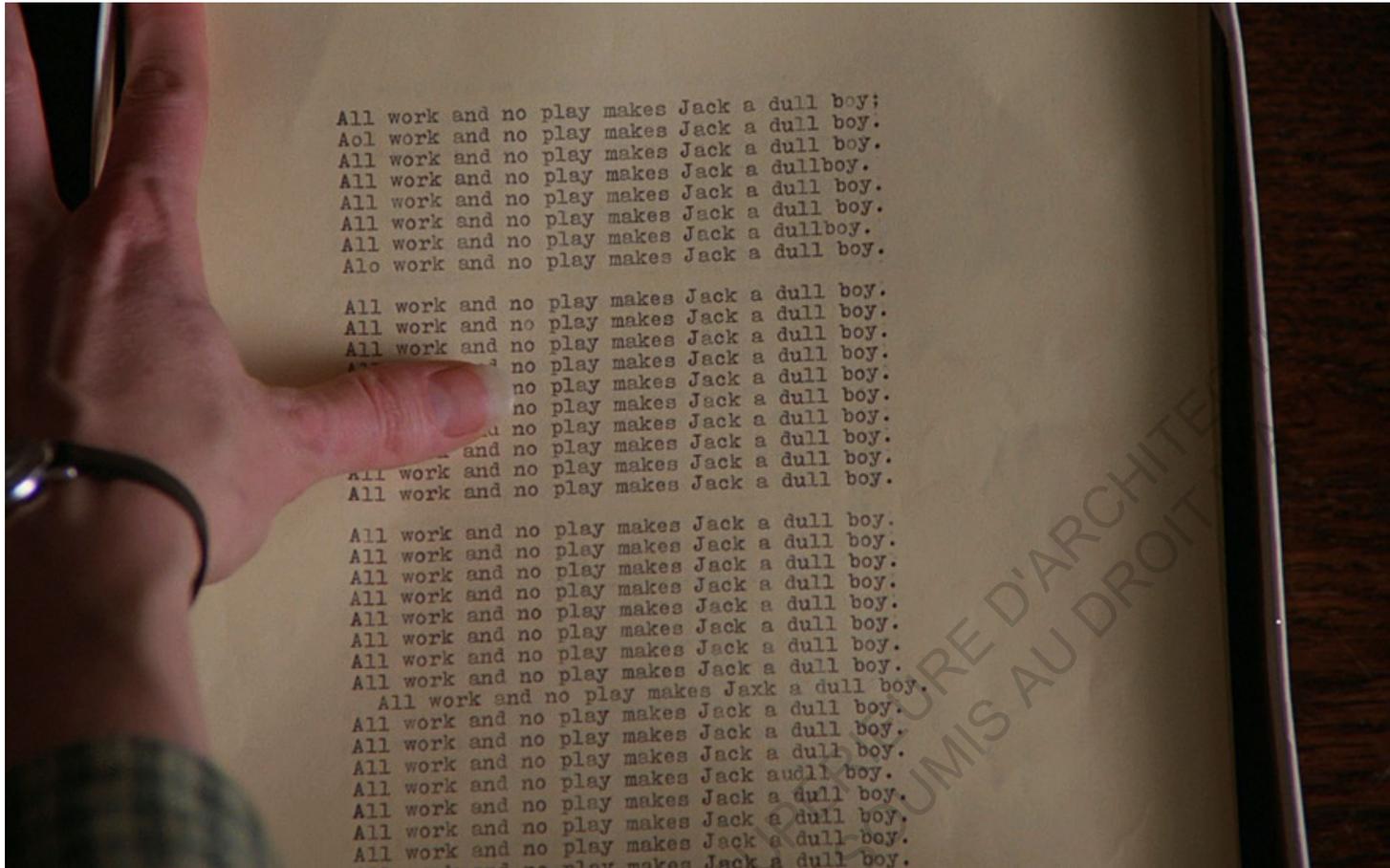
Malgré la dimension labyrinthique de The Shining (1980), nous y retrouvons également la dimension du vide exposée. En effet, en contraste avec la description de l'hôtel et les différents espaces que l'on peut découvrir, flamboyants, luxueux et saturés, nous traversons des espaces vides et anonymes. En effet, l'appartement dans lequel vit la famille contraste totalement avec le reste de l'hôtel. Il est sobre, pauvrement agencé, aux couleurs pauvres, nous y retrouvons l'idée d'anonymat et de silence plombant. « *Beaucoup de gens se réfère à la romance gothique comme une terreur agréable, une terreur agréable qui vous rappelle que derrière toute la modernité se trouve en même temps la mort* »³, Guillermo del Toro souligne ici ce que Stanley Kubrick construit dans son film. Il joue sur plusieurs tableaux, entre le labyrinthe saturé qui pousse l'adrénaline, mets nos sens en hyper-stimulation, avec le vide et le silence dans la chambre de la famille ou dans le labyrinthe dans le parc. Il joue avec différentes peurs, sa gestion des décors et de l'architecture crée un film aux sensation intenses, les sensations d'oppression, d'inconfort, de peur et d'effroi traversent l'écran pour toucher différents imaginaires chez les spectateurs.

Le vide exposé et le labyrinthe saturé ont tous les deux leur rôle dans le huis clos au cinéma, ils sont mobilisés pour éveiller en nous des imaginaires et réactions face aux espaces de l'angoisse et de la peur. Des réactions universelles face à certaines représentations de l'architecture ou des mises en ambiance. Des outils architecturaux qui alimentent le sentiment de claustrophobie à travers l'écran. Je remarque une récurrence et une efficacité dans mes réactions et sentiments d'oppression face au traitement des corps. Ces espaces labyrinthiques et/ou vides ainsi que les outils cinématographiques qui amplifient l'isolement, crée un lien aux corps projeté dur et cru, une dimension du huis clos particulièrement marquante pour nos imaginaires et positions de spectateur.



³.Guillermo Del Toro, 09/10/2015, Los Angeles Times

⁴.The Shining, Stanley Kubrick, 1980**



The Shining, Stanley Kubrick, 1980***

3. LE HUIS CLOS AU DELÀ DE L'ÉCRAN

3.2. HUIS CLOS ET PSYCHOLOGIE

3.2.1.

Plus nous nous penchons sur le sujet du huis clos au cinéma, plus la dimension psychologique et la profondeur des personnages prend de la place dans l'analyse. Le volet psychologique du sujet est vaste et très intense du point de vue du spectateur. Le huis clos est une typologie de l'espace qui permet et favorise l'exploration psychologique, sociale ou encore psychiatrique. Dans cette partie je vais me pencher sur trois aspects particulièrement marquants de cette dimension dans le huis clos, je vais m'intéresser à ce qui va au-delà de l'image projetée et ainsi exposer un sous-genre cinématographique fort et propice à l'introspection.

LIKE A BUG UNDER A GLASS

Lorsque nous avons défini le huis clos, nous avons relevé sa puissance de configuration et la notion centrale de l'observation voir de l'anthropologie. En effet, l'unité de lieu et de personnages s'apparente à une étude sur la population mise en scène par les réalisateurs. Que ce soit des lycéens américains dans The breakfast club (1985), des personnes élevés cloîtrés dans leur fausse réalité dans Canine (2009) ou encore une troupe de danseurs sous influence dans Climax (2017). Les personnages, face à l'espace, sont intenses et développés par les cinéastes pour exposer les conséquences, dans notre cas de l'enfermement, sur les comportements, les corps et les identités. C'est ainsi que notre place de voyeur a lieu, nous décortiquons une sorte d'expérience sociale sous nos yeux. C'est un aspect du huis clos au cinéma qui permet aux réalisateurs de faire comprendre et de révéler au public certaines dynamiques humaines, universelles. L'espace du huis clos va servir à expérimenter sur grand écran les conséquences de l'enfermement, donc littéralement observer une mouche dans une verre, *like a bug under a glass*.

El angel exterminador (1962) de Luis Buñuel est un huis clos où l'espace clos permet au réalisateur de rassembler sous son objectif et sous son regard un échantillon de cette humanité bourgeoise qu'il observe se débattre d'un oeil à la fois ironique voire cruel, et à la fois avec un regard plus tendre cependant dépourvu de complaisance. Le sujet de la bourgeoisie dans les huis clos et même au cinéma en général, est particulièrement intéressant. En effet, il s'agit d'une population où le paraître et le regard des autres sont très importants. Le film montre comment se dégrade, se déconstruit l'image sociale de la bourgeoisie qu'elle s'est efforcée à construire elle-même. L'espace unique du huis clos prend place dans le salon, un lieu de réception et d'exposition de soi, Buñuel vient créer le récit en transformant sa fonction sociale et d'en exposer le dysfonctionnement construit par cette population. En tant que spectateurs, nous sommes dans la position d'observateurs, nous sommes témoins de l'expérience du Buñuel qui nous montre la dégradation des usages et des moeurs dans un espace contraint et confiné.



Nous ressentons, à nouveau, une sensation d'oppression et d'étouffement avec un cadre serré, comme s'il n'était pas assez large pour contenir les personnages, à cela s'ajoute une profondeur de plan qui permet d'observer les interactions suscitées par la promiscuité et leurs effets pervers. Les corps semblent entassés dans leur désespoir et dans leur humanité, les codes bourgeois s'effacent petit à petit, il n'y a que les costumes et les robes qui rappellent leur statut. Leurs attitudes et moeurs se dégradent, cela crée un contraste presque burlesque et ironique. En plus de cette sensation d'étouffement, nous avons une temporalité de plus en plus floue, dans laquelle les personnages et les spectateurs finissent par s'égarer. Nous l'avons vu, la perte de la notion du temps à tendance à faire pencher les récits vers la folie et la perte d'identité. Les dialogues, les objets, les comportements ne font plus sens, nous sommes bloqués dans une « *abominable éternité* » comme le dit le personnage de Leticia. Nous ne savons pas si le huis clos a duré un jour, une semaine ou un mois. À ce temps psychologique, fruit de la perception subjective tant des personnages que des spectateurs, se met en parallèle un temps imaginaire constitué des rêves, des fantasmes, des hallucinations issues des esprits de plus en plus perturbés, jusqu'à un certain romantisme à la mort. Nous avons donc un huis clos qui met à bout les personnages, physiquement, moralement et temporellement. Un environnement intense et puissant traversant l'écran, créant une perte de repères et une oppression chez le spectateur.

La force du huis clos passe par la situation en elle-même, elle est le symbole d'un blocage mental qui affecte la société représentée, l'architecture et le salon deviennent l'espace de l'entre-soi. L'espace est unique et indifférencié, ce qui favorise la lecture symbolique et l'abstraction. De plus, la perte de repères et de codes moraux, crée cette ambiance presque fantastique, hors lieu, nous retrouvons la notion d'animaux en cage que l'on observe. L'espace est donc indifférencié mais à cela s'ajoute une perte d'identité, les mêmes personnages dans un espace clos favorisent la confusion et l'anonymat. Nous ressentons fortement cette perte de repères graduelle créant une ambiance d'autant plus oppressante. Une sorte de boucle infernale où le temps et la raison n'ont plus leur place, l'espace se vit en répétition. Nous observons une régression dans les personnages, « *c'est l'agir qui caractérise le comportement humain dans la mesure où l'agir suppose une liberté qui détermine la relation éthique au monde. Or dans le film de Buñuel, (...) les convives tendent de plus en plus à vivre dans l'immédiateté, infra-éthique de l'animalité* »¹. Cette perte d'humanité est notamment notifiée par le passage de la verticalité à l'horizontalité.

Le spectateur se trouve directement confronté à cette altérité dérangeante et malaisante par la façon dont la caméra construit l'espace. Nous soulevons la récurrence des plans filmant frontalement le salon clos, l'espace du hors champ est premièrement interdit aux convives, mais il est aussi dévoilé au spectateur comme

un espace vide et qui amplifie le cadrage et l'emprisonnement des personnages. Le spectateur se retrouve alors à contempler les convives dans un miroir, un jeu spéculaire qui le renvoie, nous renvoie à notre propre altérité.²

La notion d'expérience anthropologique dans le huis clos au cinéma est récurrente comme nous l'avons expliqué, avec le sujet du voyeurisme par exemple. Le film de Luis Buñuel nous permet de soulever la puissance de configuration du huis clos, mais aussi comment cette contrainte spatiale nous renvoie à notre propre condition. Les sensations d'oppression, de perte de repères, traversent l'écran. Une expérience intense le temps du film, Claude Murcia définit ce huis clos, « *rien n'existe avant lui, ni après lui* »³. Luis Buñuel nous invite à observer, ressentir et surtout réfléchir sur la situation paroxystique qu'est le huis clos.



² El ángel exterminador, Luis Buñuel, 1962**

³ Claude Murcia, Le film architecte: Le huis clos comme puissance de configuration, page 47

¹ Claude Murcia, Le film architecte: Le huis clos comme puissance de configuration, page 60

LA FOLIE: L'EXPÉRIENCE SENSIBLE

Le huis clos au cinéma présente donc des personnages sous pression physique et morale, nous l'avons vu, la dimension psychologique y est centrale. Tout comme l'aspect du voyeur et anthropologique que nous venons de décrire, le huis clos est l'occasion de disséquer les comportements humains face à l'enfermement mais, dans un sens plus psychiatrique, le sujet de la folie est récurrent.

Nous avons remarqué la récurrence des films très stylisés et intenses, des films expérimentaux qui jouent sur une outrance expressive qui chorégraphie la folie extraordinaire. Des notions et une mouvance qui appariassent, une fois de plus, avec l'expressionnisme allemand de la fin des années 1910. Un jeu constant entre les corps et le décor, un cinéma expressionniste voire post-moderniste qui vise à brouiller et à dépasser les conventions de genre, brouiller la narration pour faire vivre au spectateur une expérience sensible de la folie, « *l'expérience de la folie dépasse cette logique inhumaine du récit dysfonctionnel* »¹. Des récits sur la folie qui se jouent de nos perceptions et conventions cinématographiques, nous retrouvons ici un cinéma expérimental qui dépasse ses codes et limites, des films comme *Climax* (2018), *Vivarium* (2019) ou encore *Suspiria* (1977) de Dario Argento. Ce dernier n'est pas un huis clos, mais il marque un tournant dans l'histoire du cinéma, les liens à la folie, aux corps, à l'horreur et à l'espace y sont poussés et très référencés dans le cinéma contemporain.

Pour l'étude du sujet de la folie, je vais encore me tourner vers *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick, il prend un autre niveau de lecture, après en avoir décortiqué les outils, l'architecture et la symbolique du film, nous pouvons encore creuser le volet psychologique. La folie au cinéma et dans le huis clos est premièrement profondément spatiale et sensible pour le spectateur, « *la folie de Jack est toute pathoplastique, modelée par l'ambiance* »². C'est-à-dire que nous la ressentons, nous l'éprouvons avant qu'elle ne soit nommée ou stigmatisée, elle se manifeste par des malaises spatiaux face à l'hôtel, la folie se ressent par le traitement visuel, l'image vient créer une expérience émotionnelle des lieux représentés. Dans la partie sur l'espace et l'architecture comme personnages principaux, nous avons notamment relevé le malaise vis-à-vis du passé lourd de l'hôtel, l'anonymat des espaces, le labyrinthe saturé ou encore le malaise vis-à-vis du traitement des objets ancestraux des natifs américains, chargés de symboliques. Le terme pathoplastique vient caractériser la façon dont le film expose la folie, pas forcément

¹. Diane Arnaud, Le film architecte: Maisons de fou, page 65

². Diane Arnaud, Le film architecte: Maisons de fou, page 72



³ *Suspiria*, Dario Argento, 1977**

⁴ *Climax*, Gaspar Noé, 2018

⁵ *The Shining*, Stanley Kubrick, 1980**

depuis le personnage lui-même ou depuis l'interprétation du spectateur, mais la folie correspond à une expérience spatio-temporelle.

Kubrick avec *The Shining*, réussit à créer un film profondément horrifique, l'horreur surgit dans l'esprit des personnages et du spectateur en intégrant au récit une structure architecturale au malaise croissant. La folie est intégrée dans le cadre architectural lui-même plutôt qu'elle ne se découvre par une série d'événements. L'architecture devient la métaphore de l'esprit humain, les caractéristiques de celle-ci se reflètent dans l'esprit des personnages et spectateurs, « *characteristics of architecture are reflected in mental structures and mental contents are projected in architecture* »⁶ (les caractéristiques de l'architecture se reflètent dans les structures mentales et les contenus mentaux sont projetés dans l'architecture). Le film de Kubrick fusionne les images d'un homme qui tombe dans la folie avec l'architecture de l'hôtel, dans une expérience singulière tournée autour de l'isolation dans l'espace et dans le temps qui écrase l'échelle de l'individu et de la famille. Nous assistons à la projection psychique de la psychose de Jack dans cet hôtel vide et isolé qui devient de plus en plus saturé et fou. La famille reste banale et est en quelque sorte le reflet de la société américaine de l'époque, un anonymat, une banalité qui sert de tremplin psychologique pour l'anormalité et l'horreur. En effet, Jack incarne la folie d'une génération nostalgique et misogyne, ses pulsions et sa folie le pousse dans ses torts les plus pervers comme l'alcoolisme, la violence ou son regard sur les / sa femme(s). Les espaces de l'*Overlook Hôtel* reflètent la faillite de Jack, les espaces immenses et anonymes semblent se connecter de partout, cependant, nous nous retrouvons dans un espace qui frustre et enferme Jack dans son esprit malade, plutôt qu'il ne libère, « *tout cela devient une extension de sa propre stérilité d'esprit et d'âme* »⁷.

Notre regard sur la folie dans les huis clos au cinéma va au-delà de l'analyse spatiale, son traitement notamment dans *The Shining* va jusqu'à nous rendre presque malades. La folie vient dépasser l'écran et vient nous placer dans ces lieux habités, « *Les fous, c'est nous l'espace d'un instant. Et nous partageons leur frayeur d'être au monde* »⁸. La folie au cinéma au-delà du huis clos est également une puissance de configuration et une puissance narrative et très liées aux spectateurs, « *le mal de l'image et les maux de tête de cet espace vivant sensibilisent le destinataire de l'oeuvre à la monstruosité normative du traitement de la folie* »⁹. Une thématique dure et dangereuse, la traiter et la mettre en images est risquée. L'effet produit par ses films sur le spectateur est lié aux projections de nos conditions dans ces architectures et lieux.

⁶. Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema, Monster in the maze*, page 95

⁷. machin cié par Juhani

⁸. Diane Arnaud, *Le film architecte: Maisons de fou*, p.65

⁹. Diane Arnaud, *Le film architecte: Maisons de fou*, p.81

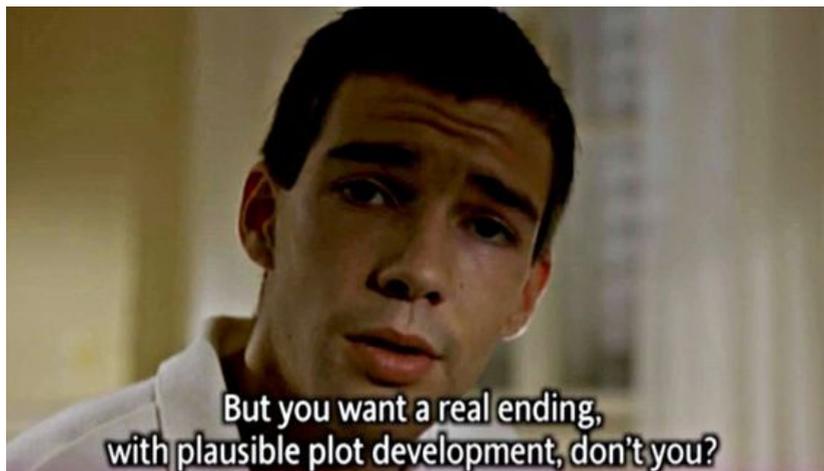
3.2.3.

INTROSPECTION: DE L'ÉCRAN À SOI

Le sujet de la folie mène le spectateur à se questionner profondément sur sa condition et ses espaces. Toutes les thématiques et notions décortiquées au fil de ce mémoire questionnent notre regard de spectateur, mais questionnent surtout notre propre condition face à des situations projetées paroxystiques, nous sommes poussés à nous demander quelle est notre place et comment les réalisateurs arrivent à nous inclure dans les questionnements liés à leurs films.

Lorsque nous avons défini les thèmes récurrents du huis clos, nous avons posé le voyeurisme au coeur des thématiques cinématographiques et en particulier dans ce cadre d'espace restreint et confiné. *Rear window* (1954) de Hitchcock, semble être un cas d'école pour évoquer la question de l'introspection et du voyeurisme. Comme nous l'avons déjà expliqué, le réalisateur joue sur des tableaux vivants, observés et décortiqués par les objets optiques de Jeff depuis son refuge, il voit tout mais personne ne le voit. En tant que spectateurs, nous sommes également dans ce refuge tout le film, il faut en attendre la fin pour avoir la première image de l'appartement de l'extérieur, Jeff est poussé par la fenêtre et nous avec. Nous sommes remis à notre place de voyeurs, l'infirmière l'avait prédit, il faut sortir de chez soi pour y regarder l'intérieur, et nous sommes littéralement poussés hors de l'appartement. C'est à ce moment que nous pouvons avoir du recul sur notre position perverse, notre refuge n'est pas éternel et notre regard n'est pas sans conséquences. Nous allons être menés à nous demander ce que nous faisons là. Lorsque le meurtrier découvre qu'il est observé et qu'il nous regarde droit dans l'objectif, Jeff passe du statut de surveillant à surveillé, son ancienne victime prend le dessus et nous sommes découverts. Ce regard caméra nous inclut dans le récit, il nous situe et nous amène à questionner la dimension morale du voyeurisme, nous nous sentons coupables, nous ne savons plus quel crime est commis dans le film. Nous arrivons sur des notions de troubles pervers vis-à-vis de la vie privée, des corps, de la sexualité... Nous sommes surpris à être ce parasite qui crée le climat malsain et de tension du huis clos. C'est le regard caméra dans *Panic Room*, nous violons la vie privée et l'intégrité de Meg ou celui dans *Funny games* qui nous rend complice d'un récit effroyable et cruel.

Dans *Funny Games* (1997) de Michael Haneke, le but est de nous pousser à bout pour questionner notre rapport à la consommation de violence dans les médias. Le réalisateur n'hésite pas à nous déstabiliser le plus possible et ainsi créer le plus de réactions chez nous. Les personnages s'adressent même à nous pour nous demander si nous voulons continuer cette torture. Le choix de



regarder et d'endurer le film est à nous, une position inconfortable et malsaine face à un huis clos où la violence et la torture des personnages semble relever de notre responsabilité. Haneke, nous l'avons vu, assume totalement la violence de son film, son but est de créer des questionnements, des réactions et de l'introspection face aux thématiques projetées. En effet, j'ai fait l'expérience d'un film particulièrement déstabilisant et difficile à regarder. L'inclusion récurrente de notre présence ancre le film dans une réalité qui nous touche et qui mobilise chez nous des espaces et comportements à remettre en question. Ce voyeurisme pervers du spectateur est également présent dans *Vivarium* (2016). L'ambiance et le huis clos sont déjà déstabilisants et malaisants, le réalisateur fait le choix de cadrages très géométriques qui jouent avec les lignes de fuites et une esthétique de surveillance. Une remise en question de notre position notamment dans les scènes le plus intimes, nous regardons à travers les fenêtres comme des voyeurs. Une position inconfortable qui nous fait nous demander pourquoi nous regardons ça. Nous sommes mis dans une position inconfortable et déstabilisante. Dans ces deux films cités, les manières sont différentes mais tout aussi efficaces, nous sommes menés à prendre du recul sur notre côté pervers et voyeur, commun à tous comme le dit Hitchcock.

Ensuite, certains réalisateurs nous incluent dans le film à travers les personnages, si nous revenons sur *Climax* (2018) de Gaspar Noé, la dimension psychologique est très présente, cependant, nous en savons très peu sur les personnages, tout ce que nous pouvons suivre est cette psychose et chorégraphie des corps violente et anxiogène. La volonté du réalisateur était de laisser assez de place au spectateur pour qu'il se projette et s'identifie aux personnages dans leur exposition la plus crue. Les personnages sont le support pour notre introspection, nous sommes face à ce « *jeu spéculaire qui renvoie à sa propre altérité* »². En effet,

¹. Funny games, Michael Haneke, 1997* *

² Claude Murcia, Le film architecte: Le huis clos comme puissance de configuration, page 62



lorsque j'ai visionné ce plan séquence long, j'ai trouvé la place malgré moi de me placer dans le récit à travers les danseurs, j'ai notamment questionner l'oppression que je ressentait et surtout de la même manière qu'avec *The Shining*, j'ai été affecté par ses images et corps, le traitement visuel et spatial de la chorégraphie vient s'ancrer profondément dans notre imaginaire en créant des images dures et auxquelles nous pouvons nous identifier.

L'exposition de la folie et les liens à l'intime des spectateurs dans le huis clos au cinéma est difficile à traiter mais surtout à regarder. Nous nous retrouvons fortement déstabilisés et marqués par ses sujets qui mettent à nu et à bout les récits et les personnages. La manière de filmer et d'utiliser l'architecture dans ces films permettent ce lien très fort avec nos sensations et émotions. Ce jeu sur l'espace clos est déjà très intense, les thématiques psychologiques amenées par ces films nous travaillent et nous ramènent à notre propre existence.

³. Panic Room, David Fincher, 2002*

⁴. Vivarium, Lorcan Finnegan, 2017



Get out, Jordan Peele, 2017

3. LE HUIS CLOS AU DELÀ DE L'ÉCRAN

3.3. DES ESPACES VÉCUS

LA LOGIQUE DES EMOTIONS

«*We place our feelings and desires and fears in buildings*»

(nous plaçons nos sentiments et désirs dans les architectures)
Juhani Pallasmaa, *The architecture of image*, page 31, 2001

La puissance de configuration du huis clos au cinéma et son lien profond avec l'architecture, nous fait nous pencher sur la mécanique mentale du spectateur qui ressent de la peur, de l'angoisse, du plaisir... Nos réactions face aux films sont personnelles et créées par nos imaginaires et nos expériences, nous l'avons vu, avec Anthony Vidler, l'influence que nos traumatismes et phobies ont dans nos réactions à l'espace¹. Juhani Pallasmaa explique, qu'une personne qui a peur de l'obscurité n'a aucune raison factuelle de la craindre en tant que telle, elle a peur de sa propre imagination ou, plus précisément, du contenu de son fantasme refoulé qu'elle pourrait projeter dans l'obscurité². Nous voyons ici, le lien très intime et personnel du spectateur face aux images projetées, elles résonnent en nous et mobilisent nos espaces mentaux. Le spectateur va venir construire toute une époque, tout un environnement à partir des fragments d'images projetées par le film, le rôle de l'imaginaire et, même, notre rôle de spectateur dans la création d'émotions est fondamentale. Le film se construit à partir de ce que le réalisateur veut nous montrer en manipulant nos imaginaires et représentations pour que nous, ensuite, créions cette expérience intense et émotive.

Nous plaçons nos peurs dans le huis clos, nous prenons la place du personnage principal et projetons nos imaginaires et nos propres angoisses dans cet espace construit par les ambiances, l'architecture et le récit. Le réalisateur a un pouvoir sur nos émotions, « *I was directing the viewers. You might say, I was playing them like an organ* »³. Hitchcock montre ici que certes notre rôle dans la création des émotions est central, cependant les cinéastes réussissent à mobiliser des représentations communes et ainsi créer et diriger les moments de peur ou de plaisir. C'est ce qu'on a vu dans l'architecture comme personnage principal avec la figure de la maison par exemple. Ils utilisent nos imaginaires et expériences construites culturellement. Hitchcock expose également, l'emprise qu'il a sur nos ressent envers le détachement avec nos espaces de tous les jours. Ils permettent

¹. Anthony Vidler, *Wrapped Space*, *Explosion of space, space of horror*, pages 100 à 105, 1992

². Juhani Pallasmaa, *The architecture of image*, pages 30 à 35, 2001

³. Alfred Hitchcock cité par Juhani Pallasmaa dans *The architecture of image*, page 32, 2001

l'exposition et l'apparition de sentiments et d'émotions cachées et enfouis dans nos traumatismes ou fantasmes. La vue des espaces, des corps et de tous les éléments projetés éveillent chez nous des émotions fortes et inédites. C'est le pouvoir d'un cinéma à la typologie spatiale propice aux récits extraordinaires et intenses. Le cinéaste va comprendre la dimension mentale de l'architecture différemment, plus subtilement qu'un architecte, l'échelle de l'objet peut apparaître sur écran comme quelque chose de très profond et pleine de sens. La création d'images cinématographiques crée ce lien avec l'émotion du spectateur, elle transforme l'anodin et le quotidien pour construire chez nous des appréhensions face à l'espace et aux esthétiques des émotions.⁴ C'est l'échelle de l'objet, c'est aussi le lien à la réalité, l'ancrage du spectateur dans une certaine authenticité et projection dans l'espace.

La force du film et sa différence avec les autres arts, selon Munsterberg, un des pionniers de la psychologie appliquée, se fait par son appel aux « *inner movements of the mind* »⁴ (mouvements internes de l'esprit). Dès l'apparition du cinéma, les psychologues se penchent sur son lien particulier avec le spectateur, selon eux, les images projetées ne sont qu'une succession de mouvements et de cadrages, seul l'esprit à cette capacité de le façonner de manière plastique. La dimension spatiale du cinéma dans la création des émotions chez le spectateur est ancrée dans la théorie cinématographique et habite profondément le processus de création du film. Ils nous racontent l'histoire de l'homme en surmontant les formes du monde extérieur, à savoir, l'espace, le temps, la causalité en adaptant les événements aux formes du monde intérieur, à savoir l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion. C'est donc ici que nous comprenons que la propriété du film est de focaliser l'attention et de reformuler le réel en imaginaire, cet imaginaire, la capacité de fusionner le physique et le mental, qui deviendra plus tard une obsession dans les films de genre, notamment en huis clos.

« *Donner une valeur poétique à ce qui n'en possède pas, restreindre volontairement le champ de vision de manière à ce que le spectateur soit en mesure de voir ce qu'il voit* »

Anthony Vidler dans *Wrapped Space*, page 104, 1992

⁴. Munsterberg cité par Anthony Vidler dans *Wrapped Space*, pages 100 à 105, 1992

ARCHITECTURE, CINEMA ET POESIE

Le spectateur croit percevoir par l'intermédiaire du cinéma, la réalité, le monde, alors qu'il ne voit que des bouts d'événements ambigus. Il demande ainsi une lecture seconde, elle commence vraiment lorsqu'on commence à prendre en considération les moyens de la mise en scène, il faut toujours passer au-delà de l'image. Le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente. De plus, les objets et les êtres de toutes natures sont libres de passer par ici, de repasser par là, la caméra est libre de suivre ou non, de les rattraper ou non, mais le spectateur, lui, n'a qu'un seul droit, celui de garder les yeux fixés sur l'écran ou de sortir. C'est cette emprise que le cinéma a sur le spectateur qui le pousse à rentrer dans cette réalité à construire, analyser, imaginer. Le cinéma est une force puissante dans nos mécaniques mentales.

Lorsque les cinéastes créent des espaces architecturaux, ils sont des miroirs de nos images mentales, de nos souvenirs et rêves. Les espaces construits par les architectes bénéficient de cet écho et ils font écho aux mêmes expériences existentielles et mêmes images accumulées dans le mental humain. Les artistes ont toujours su ce que nous avons rencontré, ce dont nous nous souvenons, et ce que nous imaginons, sont des expériences communes dans notre conscience, nous pouvons être aussi émus par quelque chose évoquée dans le réel que par l'imaginaire. « *Art creates images and emotions that are equally true as the actual situations of life* »¹ (L'art crée des images qui sont aussi réelles que les situations réelles de la vie), beaucoup d'entre nous ne pourront pas ressentir une émotion aussi forte face à nos tragédies personnelles avec l'intensité avec laquelle nous subissons le sort de personnages fictifs. L'art et le cinéma nous font nous rencontrer nous-mêmes, nous permettent de faire l'expérience existentielle d'une vie alternative dans laquelle nous projetons espaces vécus, imaginaire et souvenirs.

Le huis clos au cinéma est un sous-genre intense et parfois expérimental. Cette typologie de l'espace, nous l'avons vu, est propice à des récits dans lesquels le spectateur va expérimenter de manière forte les émotions de stress, anxiété, peur... dans les films que l'on a parcourus dans ce mémoire. La peur, c'est la première émotion que l'on a ressentie en regardant un film, « *par l'effet même de la projection, le public s'est vu projeté sur l'écran (...) suscitant l'effroi dans un vacillement du principe de réalité* »². Le cinéma expérimental très présent dans le huis clos et la peur m'a permis d'appuyer la puissance et l'intensité du lien entre émotions, images et architecture. Il invente de nouveaux rapports entre les plans, il décolle le cinéma d'une bienséance pour produire des sensations nouvelles, moins identifiables et moins identifcatoires.



Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954

¹ Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: Existential space in cinema*, Preface, page 8, 2001

² Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle, Morceaux de réalité*, page 82, 1982



Alien, Ridley Scott, 1979***

CONCLUSION ET OUVERTURE

- CONCLUSION -

L'étude du huis clos au cinéma a dressé le portrait d'un sous-genre cinématographique où l'espace et l'architecture ont le rôle central dans les récits et dans les images. Cette typologie présente une puissance de configuration indéniable, l'espace devient le support des trajectoires des personnages enfermés et mis à bout dans des situations paroxystiques. Le corpus étudié met surtout en lumière un cinéma expérimentale et de genre, qui s'extirpe de la source théâtrale du huis clos. Cependant, l'apport théorique de cette dimension nous permet d'en comprendre les enjeux et d'en dépasser les limites.

Nous constatons un lien particulier avec le personnage dans sa dimension physique et psychologique, le récit tourne autour de lui et l'espace sous tension, le mettant, ainsi, à nu. Il est exposé dans sa nature la plus humaine aux yeux du spectateur. Les notions de voyeurisme et de parasites sont récurrentes, nous pénétrons dans l'intimité et la détresse des protagonistes. Nous sommes en partie responsables du récit, l'œil de caméra ajoute à cette tension et à ce malaise. Nous avons devant nos yeux l'expérience de l'enfermement, l'exposition de notre nature universelle. Comme des animaux en cage ou comme une expérience anthropologique, nous sommes témoins et nous projetons nos propres conditions dans l'espace du film.

La dimension horrifique et psychologique du huis clos au cinéma se lie fortement à l'architecture et à l'espace, mais porte surtout l'essence d'un cinéma aux émotions exacerbées. Le cinéma d'horreur joue sur la peur, une de nos réactions les plus intenses et intuitives. La place de l'architecture y est centrale dans sa dimension symbolique et culturelle qui vient mobiliser en nous, nos imaginaires et inconscient. La construction d'ambiances et de décors qui suscitent l'horreur, le suspense, la claustrophobie ou encore l'effroi chez le spectateur, prouve l'ancrage puissant des notions de refuge et d'espaces préférentiels. Cela sera prouvé lors de nos réactions naturelles face au film.

L'architecture du huis clos au cinéma est une architecture sous tension, claustrophobe, malaisante et horrifique. Les symboliques et les représentations d'un espace contraint sont construites par la théorie architecturale, ainsi que poétisées et chargées d'émotions par le cinéma, créant un espace projeté fort et sensible pour le spectateur. Ce dernier est guidé dans ces espaces et on lui impose un stress, une pression mais c'est lui qui construit l'attache et la profondeur émotive du film. Ses espaces vécus, ses traumatismes, ses phobies, ses souvenirs, sa mémoire, tous ces

éléments seront mobilisés par le cinéma. Ainsi, il nous permet de nous retrouver nous-mêmes, c'est le spectateur qui interprète et qui fait de l'espace du huis clos, le lieu de rencontre entre le vécu et l'imaginaire.

Ce qui m'a le plus marqué dans l'élaboration de ce mémoire c'est le lien au corps, j'ai appris comment les réalisateurs utilisaient, poussaient à bout, les personnages. Une intensité remarquable face à un contexte de contrainte physique, l'espace projeté devient anxiogène et insupportable à travers l'écran. La réalité d'un espace claustrophobique se ressent et se retrouve dans un espace cinématographique. Le cinéma à ce pouvoir émotionnel et poétique. Il vient romantiser la réalité, il marque nos perceptions et nos approches face à l'architecture. L'espace est construit par nos représentations.

Le huis clos au cinéma est donc une ouverture à l'expérimentation de l'espace cinématographique, il est l'exemple d'un cinéma intense dans sa mobilisation du spectateur. L'espace projeté n'est pas anodin, il est construit par les outils du cinéaste, les outils de l'architecte et la profondeur des récits qui se créent en nous. Un art fort exacerbé dans des films expérimentaux qui utilisent nos sensations, émotions, souvenirs, phobies et traumatismes pour créer des films aux images et récits projetés qui vont au-delà de l'écran dans leurs messages, questionnement et surtout dans leur lien particulier avec nos perceptions.

«Le sublime est une espèce de délice chargé d'horreur, une sorte de calme coloré de terreur»

-Edmund Burke cité par Joseph Rykwert dans, La maison d'Adam au Paradis, 2017, page 65

Ce cinéma qui pousse les limites de l'écran et qui joue avec l'espace pour créer chez nous des réactions et des sensations nouvelles et profondes, connaît un renouveau et une effervescence. La palme d'or de festival de Cannes 2021 décerné à Julia Ducourneau pour Titane (2021) expose cette nouvelle vague d'artistes qui poussent les codes cinématographiques avec des récits originaux et expérimentaux. Des films de genre très stylisés et référencés, ils se nourrissent d'un cinéma où l'espace et les récits recherchent la peur, le frisson, l'inconfort et surtout l'attache émotionnelle. Dans la continuité de Kubrick, Hitchcock ou Dario Argento, des cinéastes comme Jordan Peel (Get out, Us), Ari Aster (Hereditary, Midsommar) ou encore Trey Edward Shults (Waves, It comes at night), se nourrissent de l'espace et de la dimension psychologique pour créer des films profondément architecturaux aux ambiances et personnages poussés et liés à nous, spectateurs. Nous pouvons ainsi questionner l'avenir du cinéma de genre et surtout la place de l'architecture et de l'espace dans ces nouveaux récits.

- MÉDIAGRAPHIE -

FILMS CITÉS:

.ROBERT WEINE
Le cabinet du Docteur Caligari
1920

.ALFRED HITCHCOCK
Rope
1948

.ALFRED HITCHCOCK
Rear Window
1954

.SIDNEY LUMET
12 angry men
1957

.LUIS BUÑUEL
El Angel Exterminador
1962

.DARIO ARGENTO
Suspria
1977

.RIDLEY SCOTT
Alien
1979

.STANLEY KUBRICK
The Shining
1980

.VICENZO NATALI
Cube
1997

.DAVID FINCHER
Panic Room
2002

.HUSH
MIKE FLANAGAN
2006

.OREN PELI
Paranormal Activity
2007

.YORGOS LANTHIMOS
Κυνόδοντας (Canine)
2009

.ALEX GARLAND
Ex Machina
2014

.JORDAN PEELE
Get out
2017

.GASPAR NOÉ
Climax
2018

.LORCAN FINNEGAN
Vivarium
2019

PODCASTES:

.LES CHEMINS DE LA PHILOSOPHIE
La chambre, l'enfer ou le paradis: épisode 4, Sartre, l'enfermement et les autres
Adèle Van Reeth
13/05/2020, France culture

.LES CHEMINS DE LA PHILOSOPHIE
Voisinage: épisode 4, Hitchcock, « Fenêtre sur cour »
Adèle Van Reeth
17/01/2019, France culture

SOURCES IMAGES:

* Film-grab
** imdb
*** shotdeck

OUVRAGES:

.CLOTILDE SIMOND ET SOPHIE PAVOL
Cinéma et architecture, la relève de l'art
Éd: Aléas, 2009,
270 pages

.GOLIOT-LÉTÉ ANNE (coordination)
Le film architecte
Éd: L'Harmattan, 2006
238 pages

.JUHANI PALLASMAA
The architecture of image: Existential space cinema
Éd: Rakennustieto Oy
2000
183 pages

.FRANÇOIS TRUFFAUT
Le cinéma selon Alfred Hitchcock
Éd: Robert Laffont, 1966
311 pages

.MEHRUSO JON AHI / ARMEN KARAOGHLANIAN
The architecture of cinematic spaces by interiors
Éd: intellect, 2020
88 pages

.PASCAL BONITZER
Le champ aveugle
Éd: Cahiers du cinéma, 1999
109 pages

.DELEUZE GILLES
L'image mouvement
Éd: Minuit, 1983
297 pages

.DENIS SCOTT BROWN ET ROBERT VENTURI
Learning from Las Vegas
Éd: MIT Press, 1972
192 pages

.SARTRE JEAN-PAUL
Huis clos
Éd: Folio, 1944
192 pages

.ANTHONY VILDER
Wrapped Space: Art, Architecture and Anxiety in modern culture
Éd: MIT press, 2000
289 pages

.STEVEN JACOBS
The wrong house: The architecture of Alfred Hitchcock
Éd: 010 publishers, 2007
341 pages

.ALICE LAGUARDA
Des films et des maisons la périlleuse histoire de l'homme vers son humanité
Éd: Rouge profond, 2016
283 pages

.MARIE-FRANCE BRISELANCE / JEAN-CLAUDE MORIN
Grammaire du cinéma
Éd: Nouveau monde Des
2010
588 pages

.ROBERT MALLET-STEVENS
Le décor au cinéma
Éd: Segquier, 2003

.ITALO CALVINO
Six memos from the next millenium
Éd: Mariner Books, 1988
176 pages

.ANISSA LE SCORNET
Architecture et films d'horreur
mémoire ensa Nantes
2019
118 pages

.MICHEL CHIRON
Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins
Éd: Cahiers du cinéma, 2005
559 pages

.MICHAEL HANEKE
Violence and media
Éd: Roy Grundmann
2010
pages 575 à 579

.ESTHER HEBOYAN / FRANÇOISE HEITZ / PATRICK LOUGUET / PATRICK VIENNE
Le son au cinéma
Éd: Artois Presses université, 2010
310 pages

.DOSEN ANNEMARIE / OSTWALD MICHAEL
Prospect and Refuge Theory: constructing a critical definition for Architecture and Design
Éd: The International Journal of Design in Society, Common Ground, 2013

ARTICLES:

.DOROTHY POMERANTZ
The triumph of Paranormal Activity
Forbes, 18/10/2012

.MEREDITH WOERNER
Guillermo del Toro: 'Crimson Peak' is the most carefully designed movie I've done
Los Angeles Times, 23/07/2015

.TRACKS
Vivarium: confinés pour l'éternité?
ARTE, 24/04/2020

SITES INTERNET:

.*La naissance de huis clos par Jean-Paul Sartre*
A la lettre, consulté le 16 janvier 2022
<http://www.alalettre.com/sartre-oeuvres-huis-clos.php>

.*The immersive horror of Climax, «Climax» movie interview*
YouTube: Jessflix, consulté le 14/02/2020
<https://www.youtube.com/watch?v=OH73PObBclU>

.*Sartre, texte fondateur, l'existentialisme athée*
Philo 5, consulté le 23 janvier 2022
https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L'EnferC'EstLesAutres.htm

.*Mazes, miroirs, déception and denial*
Robert ACER, collative learning, consulté le 16 mai 2022
<http://www.collativelearning.com/the%20shining.html>

.*Interview: Funny Games Director Michael Haneke*
Katey Rich, Cinema Blend, consulté le 12 mars 2022
<https://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>

CORPUS ÉLARGI:

.*Lifeboat*, Alfred HITCHCOCK, 1947
. *Dial M for murder*, Alfred HITCHCOCK, 1954
. *Le trou*, Jacques BECKER, 1960
. *La collectionneuse*, Eric ROHMER, 1967
. *2001: a space odyssey*, Stanley KUBRICK, 1968
. *Night of the living dead*, Goerges A. ROMERO, 2014
. *Assault*, Claude MILLER, 1976
. *L'ingorgo*, Luigi COMENCINI, 1979
. *Garde a vue*, Claude MILLER, 1981
. *The thing*, John CARPENTER, 1982
. *Home alone*, Chris COLOMBUS, 1990
. *Misery*, Rob REINER, 1990
. *Reservoir dogs*, Quentin TARANTINO, 1992
. *The trumanshow*, Peter WEIR, 1998
. *The others*, Alejandro AMENABAR, 2001
. *Nid de guêpes*, Florent Emilio SIRI, 2002
. *8 femmes*, François OZON, 2002
. *Dogville*, Lars VON TRIER, 2003
. *Duck season*, Sam RAMINI, 2004
. *Bug*, William FRIEDKIN, 2007
. *Rec*, Jaume BALAGUERO et Paco PLAZA, 2007
. *La journée de la jupe*, Jean-Paul LILIEFELD, 2009
. *Burried*, Rodrigo CORTÈS, 2010
. *Silent house*, Chris KENTIS et Laura LAU, 2011
. *The We and the I*, Michel GONDRIY, 2012
. *Phone game*, Joel SCHUMASCHER, 2012
. *Le prénom*, Alexandre de la PATELLIÈRE et Matthier de la PORTE, 2012
. *Gravity*, Alfonso CUARON, 2013
. *Snowpiercer*, Bong JOON-HO, 2013
. *It follows*, David Robert MITCHELL, 2014
. *The Hateful eight*, Quentin TARANTINO, 2015
. *Room*, Lenny ABRAHAMSON, 2016
. *Grave*, Julia DUCOURNAU, 2016
. *Juste la fin du monde*, Xavier DOLAN, 2016
. *10 cloverfield lane*, Dan TRACHTENBERG, 2016
. *It comes at night*, Trey EDWARD SHULTS, 2017
. *Hereditary*, Ari ASTER, 2018
. *El Hoyo*, Galder GAZTELU-URRUTIA, 2019
. *Us*, Jordan PEELE, 2019
. *Midsommar*, Ari ASTER, 2019
. *Waves*, Trey EDWARD SHULTS, 2019
. *Tiane*, Julia DUCOURNAU, 2021

...

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

