

CÉLÉBRER LA FIN, SACRIFIER LES FEMMES : LE HAPPY END PERVERTI DANS LE FOLK HORROR CONTEMPORAIN

Célébrer la fin dans les films d'horreur signifie souvent célébrer la mort. Dans le meilleur des cas, il s'agit de se réjouir de la disparition de l'antagoniste, le héros ayant triomphé de celui qui le persécutait ; mais le film d'horreur du XXI^e siècle propose rarement une fin aussi manichéenne. La célébration tend à passer du côté des antagonistes, une situation particulièrement présente dans le *folk horror*. Ce sous-genre de l'horreur possède quatre caractéristiques notables : le paysage et la nature y tiennent une place primordiale, le personnage principal y est isolé, il est confronté à un groupe au système de croyances et de moralité biaisés, qui implique une invocation ou un rituel¹.

The Wicker Man (Robin Hardy, 1973), film britannique emblématique du *folk horror*, se conclut par le sacrifice d'un policier venu enquêter sur une île isolée auprès d'une communauté marginale et païenne. Il est brûlé vif, enfermé dans un totem figurant un dieu d'osier : sa mort est, aux yeux de la secte, une nécessité à la célébration de la fin de la saison des moissons. La scène est rythmée par l'hymne chrétien « The Lord is my Shepherd » scandé par le policier, tandis que la communauté entonne à l'unisson la chanson médiévale « Summer is icumen in » (« L'Été est arrivé »), produisant un contrepoint didactique² entre la solennité de l'hymne, la gaieté de la chanson et l'horreur de la scène.

Cette célébration finale, sous forme de rite sectaire, est un effet encore couramment utilisé dans le *folk horror* contemporain, à une différence près : désormais, elle met principalement en scène le sacrifice de personnages féminins. *The Witch* (Robert Eggers, 2015), *Hérédité* et *Midsommar* (Ari Aster, 2018 et 2019), *The Lodge* et *The Devil's Bath* (Veronika Franz et Severin Fiala, 2019 et 2024) ont en effet en commun de mettre en scène une femme, prise dans une dynamique familiale troublée, qui ne parvient pas à résister à l'emprise d'un groupe religieux. Un choix s'offre finalement à elle : mourir, ou renoncer à son intégrité, s'infligeant alors une mort symbolique en embrassant les idéaux de la communauté à laquelle elle s'opposait. À ce propos, Anne Dufourmantelle explique :

Face aux événements qui la désignent, un doute subsiste. Est-elle une victime ou celle qui, en secret, orchestre le meurtre ? La femme, dit-on, préside aux métamorphoses : sorcière, pythie, sage-femme, mère monstrueuse ou jeune fille folle, elle n'a cessé de

¹ Adam Scovell, *Folk Horror, Hours Dreadful and Things Strange*, Leighton Buzzard, Auteur Publishing, 2017.

² Le contrepoint didactique est une opposition entre émotions visuelle et auditive où « le refroidissement apporté par la musique n'est pas employé à renforcer l'émotion, mais au contraire à rendre le spectateur disponible à la compréhension d'une idée. » Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 384.

hanter l'imaginaire chrétien de l'ombre de ses pouvoirs maléfiques ou supposés tels. La menace qu'elle laisse planer, imaginaire ou réelle, est pour la communauté un lieu d'obsession³.

L'ambivalence de cet événement funèbre est qu'il tient, dans le contexte de ces films de *folk horror*, à la fois du sacrifice et du renoncement : il apparaît tout autant comme un « acte sacré »⁴ que comme un geste de désespoir de la part des héroïnes. L'autrice précise que « le sacrifice n'est pas un renoncement. Le renoncement creuse une ligne de fracture entre soi et soi, là où le sacrifice, lui, construit une désobéissance "sacrée" aux règles de la civilité et du droit. »⁵ Si cette désobéissance naît d'une pression religieuse de la part de la communauté, le sacrifice peut-il être considéré comme un acte d'empouvoirement ? La complexité de cette question est à l'image des séquences finales de ces films de *folk horror*, qui nous sont présentées, malgré leur dimension horrifique, comme des *happy end*. En effet, ces long-métrages respectent la règle fondamentale de cette « convention artistique »⁶, qui implique, à la fin du film, le bonheur « des personnages, du public, ou des deux. »⁷ La question que pose le *folk horror* contemporain est donc la suivante : à qui profite vraiment ce *happy end* perverti ? Nous tenterons de le déterminer par l'analyse musicologique de ces cinq films, dont les bandes-son parachèvent l'ambiguïté émotionnelle de leurs célébrations finales.

La voix de la contrition : un *happy end* pour « elle » ?

Si le *happy end* prend, dans le *folk horror* contemporain, la forme d'une célébration collective, cette dernière n'est pas toujours synonyme de trivialité : dans *The Lodge* et *The Devil's Bath*, le sacrifice féminin est précédé d'un moment intimiste et solennel où les héroïnes font acte de foi en chantant des hymnes religieux. L'apaisement éprouvé, que l'on pourrait relier au *happy end*, est alors avant tout ressenti et exprimé par l'héroïne elle-même. La communauté, si elle reste oppressive et encourage cette contrition, n'est pas directement à l'origine du choix sacrificiel.

Dans *The Lodge*, la secte est en effet d'emblée absente : tous ses membres se sont donné la mort lors d'un suicide collectif, à l'exception de Grace (Riley Keough), la fille du gourou, ayant été épargnée. Devenue adulte, elle tente de se reconstruire auprès de Richard, veuf et père de deux enfants, Aidan et Mia. Au moment de Noël, la famille recomposée s'isole dans un chalet de montagne pour

³ Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice, d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 15 : « "Sacrifice" vient du latin *sacrificare, sacrum facere*, faire un acte sacré. »

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ James MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2013, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

passer les fêtes, mais Richard laisse Grace seule avec les enfants qui, la tenant pour responsable de la mort de leur mère, la rejettent en conséquence. Ces derniers lui font croire, dans une mise en scène cruelle, qu'ils sont tous les trois morts et que ce chalet est leur purgatoire. Les enfants diffusent en boucle des enregistrements issus des sermons du père de Grace, ainsi que l'hymne chrétien « Nearer my God to Thee », dernier chant interprété avant le suicide collectif des membres de la secte.

C'est sur ce même hymne que se clôture *The Lodge*. De retour au chalet, Richard est abattu par Grace, qui a complètement sombré dans la psychose religieuse. Hantée par l'idéologie et les rituels de son ancienne secte, elle réunit de force la famille autour d'un dernier repas et enjoint les enfants à prier pour le salut de leur père et pour que Dieu pardonne leur péché. Le silence pesant est alors rompu par la voix de Grace, qui entonne « Nearer my God to Thee ». Ce chant, pourtant emprunté à un répertoire religieux associé à la consolation et au salut, scelle ici une mise à mort sacrificielle imminente. Les enfants, conscients de sa signification aux yeux de leur belle-mère, tremblent de peur : si aucun son ne sort de la bouche d'Aidan, Mia finit par reprendre l'hymne en chœur, sa voix d'enfant terrorisée se mêlant à celle, confiante et solennelle, de Grace. Le visage marqué par la souffrance, mais habité d'une étrange sérénité, cette dernière semble convaincue que son geste est un acte de foi qui les mènera tous à la rédemption et donc au paradis : la voie du *happy end* est, selon elle, pavée de contrition.

La scène de fin de *The Devil's Bath* refait exactement le même emploi d'un chant liturgique : Agnes (Anja Plaschg), condamnée à mort pour infanticide, y interprète *Maria*, chant en allemand à la gloire de la Vierge, à l'unisson avec une petite fille de la foule venue assister à son exécution. Ce film historique suit le destin d'Agnes, une jeune femme pieuse du XVIII^e siècle, insatisfaite de son récent mariage et de son quotidien rural. Rejetée par sa famille et par sa communauté, elle sombre progressivement dans le « bain du diable »⁸ jusqu'à souhaiter mourir. Le suicide étant prohibé par l'Église, la jeune femme tue un enfant du village, dans l'espoir d'être pardonnée avant d'être condamnée à mort : ce stratagème dont on relève de nombreux cas à cette époque en Allemagne, porte le nom de « suicide par procuration »⁹. Son crime finalement absous, la jeune femme accède à ce qui lui apparaît, comme pour Grace, un *happy end* dans la mort. Sur l'échafaud, elle chante avec une ferveur mystique, le visage dissimulé par un linge blanc : face au silence de la foule, seule résonne sa voix, brutalement coupée au milieu du deuxième couplet par la lame du bourreau.

Dans *The Lodge* comme dans *The Devil's Bath*, les deux hymnes ont été composés par des femmes, « Nearer my God to Thee » par Sarah Flower Adams

⁸ « The Devil's Bath » soit « Le Bain du diable » est une expression du XVIII^e siècle désignant le trouble dépressif, avant que celui-ci ne soit identifié comme tel.

⁹ Traduction de l'expression anglaise « suicide by proxy », théorisée par Kathy Stuart dans *Suicide by Proxy in Early Modern Germany: Crime, Sin and Salvation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2023.

au XIX^e siècle et *Maria* spécifiquement écrit pour le film par Anja Plaschg¹⁰ d'après un chant de pèlerinage marial d'époque, « Maria Wir Loben ». Les deux hymnes suivent un schéma strophique simple, ponctué d'un « refrain » correspondant au titre de la chanson.

Nearer, My God to Thee	Maria
<p>Nearer, My God, to Thee, nearer to Thee! E'en though it be a cross that raiseth me; Still all my song shall be nearer, my God, to Thee, Refrain : Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee!</p>	<p>Alle sollen wir uns freuen! Grüßen, loben, benedein Unsere Frau und Königin, Helferin und Herrscherin, Refrain : Maria, Maria!</p>

Cette dernière phrase musicale est conçue pour être reprise à l'unisson par la communauté religieuse : l'interpréter de manière aussi solitaire montre à quel point ces femmes sont isolées, que cela soit dans leur famille ou dans leur village. Pourtant, dans ces deux films, une enfant répond à l'appel. Cette interaction n'est pas anodine tant les personnages de Grace et d'Agnes sont liées à la maternité : elles sont à la fois des figures mariales et infanticides. Agnes, victime d'un mariage jamais consommé, n'a pu devenir mère tandis que Grace incarne malgré elle le rôle de marâtre auprès d'enfants qu'elle aurait voulu aimer. Ces Vierges symboliques, l'une incarnant la grâce (Grace) et l'autre l'agneau de Dieu (Agnes), sont fondamentalement des figures vertueuses : ne parvenant pas à trouver leur place dans une société qui les étouffe, elles ôtent la vie, à défaut de pouvoir la donner. Le sacrifice de ces femmes (d'autrui, comme d'elles-mêmes) n'est pourtant pas mu par l'égoïsme ou la vengeance. Comme l'écrit Anne Dufourmantelle :

Une femme sacrificielle ne renonce pas à la vie même pour obtenir le bénéfice ultérieur d'une reconnaissance future, elle s'offre à exprimer ce que tous autour d'elle ont si longtemps tu, à révéler par son acte la charge de démence, de grandeur, d'horreur qui restait là *en souffrance*¹¹.

Le sacrifice de Gace et d'Agnes est une tentative désespérée, entre folie et contrition, de donner sens à une existence marquée par l'exclusion. Dévotion,

¹⁰ Elle est à la fois la compositrice de la bande-originale de *The Devil's Bath* et l'actrice qui incarne Agnes, le personnage principal.

¹¹ Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice, d'Antigone à la femme d'à côté*, op. cit., p. 47.

dépression et destruction se confondent, donnant à ces Vierges corrompues des *happy end* pervertis : l'apaisement exprimé par le chant entre en dissonance avec un sacrifice ritualisé par une société incapable de leur offrir autre chose que la mort comme issue symbolique. Si le chant est un acte de communion, la voix de ces femmes s'élève une dernière fois dans un monde qui reste sourd face à leur souffrance.

Danse avec le diable : un happy end pour « eux » ?

Si *The Lodge* s'achève sur un plan montrant le revolver qui leur ôtera la vie, la mort de Grace et des enfants est seulement suggérée ; à l'inverse, *The Devil's Bath* ne se clôt pas sur la décapitation d'Agnes, mais sur la liesse de la foule venue assister à sa mort. Le silence glaçant qui accompagne l'interruption brutale de son chant est rapidement brisé alors qu'une musique festive retentit, entraînant le peuple dans une célébration chaotique et dansante. Le sacré laisse place au païen, la solennité religieuse à la jubilation populaire : le sang d'Agnes, jaillissant de son corps décapité, est récupéré par les bourreaux puis vendu, contre quelques pièces d'or, à des individus qui s'empressent de le boire¹². Devant le cadavre d'Agnes, sa tête empalée sur une pique, hommes, femmes et enfants dansent la polka : la mort de la jeune femme apparaît alors, plus qu'un *happy end* pour elle, comme une fin heureuse pour eux.

Selon Barbara Creed, le *happy end* est une structure narrative dans laquelle « toutes les intrigues sont soigneusement résolues, et les valeurs du status quo entérinées – le couple, la famille, la société et la loi »¹³. La perversion de la fin de *The Devil's Bath* réside précisément dans son apparente conformité à cette définition : en supprimant Agnes, perçue comme une menace pour l'ordre social, la communauté rétablit un équilibre qui se veut juste. Ainsi, elle incarne l'antagoniste dont la mort est une réjouissance : la musique vient accentuer ce contrepoint didactique en nous invitant à la fête plutôt qu'au deuil.

Ce refus du deuil – et donc du sacré – se manifeste, sous une autre forme dans le film *The Witch*, qui se déroule dans un contexte assez similaire, mais au XVII^e siècle. Thomasin (Anya Taylor-Joy) est, à la fin du film, la seule survivante de sa famille extrêmement croyante : ses parents et frères et sœurs sont tués un à un par la sorcière vivant dans la forêt à l'orée de leur habitation. Accusée tout au long du film par ses proches d'être ladite sorcière – alors qu'elle est une jeune

¹² Cette pratique était répandue à l'époque, la population ayant la conviction que le sang humain avait le pouvoir de guérir des maladies. À ce propos, consulter Owen Davies et Francesca Matteoni, « *The Corpse Gives Life* », dans Owen Davies et Francesca Matteoni (dir.), *Executing Magic in the Modern Era: Criminal Bodies and the Gallows in Popular Medicine*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, p. 29-52.

¹³ Barbara Creed, « *Horror and the Carnavalesque, The Body-monstrous* », dans Leslie Devereaux (dir.), *Fields of Vision: Essays In Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 155.

femme vertueuse – elle finit par endosser cette identité : privée de toute attache, elle passe un marché avec le diable et rejoint un sabbat de sorcières. En refusant de pleurer sa famille, elle sacrifie ses valeurs religieuses ; bouc émissaire corrompu par Satan, elle rejoint une communauté marginale où elle perd son identité, s’infligeant une mort symbolique.

Aucun espace sonore n’est accordé au deuil : la perte brutale de sa famille ne donne lieu ni à un temps de silence, ni à une musique empathique. Au contraire, alors qu’elle rejoint le sabbat au cœur de la forêt, c’est autant le diable que la musique qui la guide. Les voix de femmes s’unissent au son des tambours : Thomasin découvre les sorcières en pleine célébration tandis qu’elles dansent nues autour du feu en scandant une prière sataniste. La jeune femme est happée par l’exaltation bruyante et mouvante : si sa libération se manifeste par son envol, dans une position christique pervertie, elle n’en reste pas moins sous le joug du diable.

Thomasin et Agnes disparaissent de la communauté autant qu’elle se fondent en elle : la première se détache de sa famille pour intégrer le cercle de Satan, la seconde est d’abord exécutée avant d’être consommée par la foule. Leur effacement nuance le sentiment de libération à travers la mort qu’éprouvent les deux jeunes femmes : leur sacrifice n’a de valeur que parce qu’il sert un ordre social. Si Agnes et Thomasin sont véritablement des femmes animées par des valeurs chrétiennes – rappelant les Vierges symboliques évoquées précédemment – les communautés célébrant leur sacrifice par le chant et la danse apparaissent alors comme amORAles, voire diaboliques¹⁴.

D’un point de vue musical, cette ambivalence est confirmée de multiples manières. Les instruments employés, les percussions dans *The Witch* ou la cornemuse, la flûte, et la vielle à roue dans *The Devil’s Bath* appartiennent à la pratique musicale profane et s’opposent donc au sacré : ils sont d’ailleurs tous représentés comme des instruments de torture dans la partie du triptyque représentant l’enfer dans *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch (XV^e siècle). La prière interprétée par les sorcières dans *The Witch* correspond à la onzième clé énochienne – l’énochien étant la « langue des anges »¹⁵ – que l’on retrouve notamment dans *La Bible Satanique* (Anton LaVey, 1969). Cette clé, liée à la nécromancie, est censée invoquer les morts, « *Niiso salman teloch! Od par aldon od noan Casarman holq; Gohed saga do zildar zong* » se traduisant par « Éloignez-vous de la maison de la mort ! Et ils se rassemblèrent et devinrent ceux dont on mesure l’importance, les éternels, ceux qui chevauchent les tourbillons. »

¹⁴ L’idée d’un lien entre la danse et le Diable prospéra à partir du XVI^e siècle. À ce propos, consulter Marie-Thérèse Mourey, « Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI^e–XVIII^e siècles) », *Cahiers d’Études Germaniques*, n°62, 2012, p. 95-117.

¹⁵ La langue et son alphabet furent théorisés par John Dee au XVI^e siècle. À ce propos, consulter Deborah E. Harkness, *John Dee’s Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

La musique traditionnelle entendue à la fin de *The Devil's Bath*, quant à elle, s'intitule « Plätscherpolka » soit « Polka éclaboussante », ce qui n'est pas sans rappeler le sang d'Agnes maculant littéralement les mains des villageois. De ce fait, le « bain du diable » désigne-t-il vraiment le trouble dépressif d'Agnes, ou plutôt le mal éclaboussant la foule ? Le *happy end* pervers se manifeste donc de manière ambiguë à travers ces communautés qui, après avoir orchestré le sacrifice, nous invitent à une danse avec le diable.

Transcendance musicale : un happy end pour « nous » ?

Dans *Hérédité* et *Midsommar*, Ari Aster pousse un cran plus loin l'implication du spectateur en ramenant le récit dans notre présent et en adjoignant à la séquence finale de la musique extradiégétique. Celle-ci semble en effet transcender la diégèse pour nous inclure, nous, spectateurs, dans une expérience sensorielle et émotionnelle totale. Elle tend à abolir la frontière entre l'écran et la salle : le *happy end* n'est plus réservé aux personnages, la célébration n'est plus seulement filmée : elle devient une expérience d'adhésion troublante à une logique sacrificielle, malgré et à cause de notre passivité spectatorielle.

La scène finale d'*Hérédité* donne lieu à un couronnement macabre : le fils de la famille Graham, Peter (Alex Wolff) est possédé par le démon Paimon. Il rejoint ses fidèles qui l'attendent, nus et prosternés devant les cadavres décapités de sa grand-mère, de sa mère et de sa sœur, toutes trois sacrifiées pour permettre son avènement. Si l'aïeule, ancienne dirigeante de la secte, est à l'origine de sa propre mort, les sacrifices d'Annie (Toni Collette) et de Charlie (Milly Shapiro), mère et fille, sont destitués de leur caractère sacré et volontaire : elles en sont victimes sous l'influence de Paimon. Après avoir tenté de mourir en se jetant par la fenêtre, Peter lui-même est possédé par le démon, comme l'avait souhaité la grand-mère maternelle : le sacrifice n'a pas de pouvoir face au poids de l'hérédité. À cet instant, la musique opère une transformation capitale : la bande-son de Colin Stetson, jusque-là discrète et anti-mélodique, cède place à une composition intitulée « Reborn », conçue comme un grand *crescendo* orchestral. Cette transition sonore annonce une forme de renaissance qui, tout en étant marquée par l'ombre du démon, installe un climat à la fois apaisant et menaçant.

De son côté, *Midsommar* propose une autre variation sur le thème du sacrifice féminin, tout en usant de cette même transformation ultime par le biais de la musique. Dani (Florence Pugh), l'héroïne, est invitée par la communauté suédoise Hårga à désigner son petit ami infidèle comme victime sacrificielle d'un rituel païen. Par son choix, elle rompt avec son ancienne vie et s'intègre pleinement à la secte qui devient sa nouvelle famille. La musique « Fire Temple » de Bobby Krlic accompagne la mise en place du rituel et semble s'enflammer et prendre de l'ampleur tandis que le feu consume le temple sous les yeux de Dani, reflétant la montée dramatique de la scène.

À l'image des films auxquels ils appartiennent, les morceaux « Reborn » et « Fire Temple » flirtent autant avec le divin qu'avec le démoniaque. Cette ambivalence s'exprime de manière assez identique entre les deux œuvres, tant par leurs influences que par leur usage de l'instrumentation et de l'harmonie. Les deux compositions puisent dans l'héritage wagnérien, notamment par l'emploi d'harmonies statiques et de *crescendi* dramatiques, caractéristiques de certaines ouvertures de ses opéras. Cette influence est particulièrement remarquable dans « Reborn », qui convoque explicitement le prélude de *L'Or du Rhin* (1869), donnant à entendre les remous du fleuve naissant de « l'abîme mystique »¹⁶. Cette composition emprunte également au répertoire liturgique, les mouvements en arpège de l'accompagnement rappelant tant le « In Paradisum » du *Requiem op. 48* de Fauré (1888) que l'*Ave Maria* de Schubert (1825), donnant à la scène de fin d'*Hérédité* une dimension solennelle et élégiaque. Parallèlement, « Temple Fire » s'inspire plutôt d'œuvres ayant pour source la mythologie comme le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy (1894), mais surtout le « Lever du jour », ouverture de *Daphnis et Chloé* composée par Ravel (1912), mettant en lumière l'atmosphère solaire et éthérée de *Midsommar*. Dans les deux cas, cette élévation musicale et spirituelle contraste de manière saisissante avec la violence du sacrifice.

Ce paradoxe est accentué par l'instrumentation d'*Hérédité* : malgré l'apparente sérénité de la musique, des voix masculines résonnent dans le registre grave, rappelant les chœurs de damnés et l'épique-obscur¹⁷ hollywoodien, tandis que le thème est joué par une trompette aux accents apocalyptiques. Puisque le diable se cache dans les détails, il est ici représenté par des clochettes tintant de plus en plus fort, le nom du démon, Paimon, venant de l'hébreu *Paamon* qui signifie littéralement « tintement » ou « clochette ». Stetson emploie principalement des instruments à vent pour « Reborn », là où Krlic privilégie les instruments à cordes : le thème de « Fire Temple » est ainsi interprété au violoncelle, dont on dit qu'il est le plus proche du registre de la voix humaine ; il est en outre accompagné par la harpe, instrument angélique par excellence.

L'instrumentation laisse certes à entendre le divin dans *Midsommar*, mais c'est par son développement harmonique que se manifeste son ambiguïté : si les deux films partagent une forme de stagnation par l'usage d'une pédale¹⁸, « Temple Fire » se superpose au chant traditionnel des Hårga, ce qui crée une double strate sonore dissonante. À l'inverse d'*Hérédité*, on entend ici des voix de femmes, se mélangeant aux violons dans le suraigu en *glissando*¹⁹, ce qui donne l'impression que ce sont des cris qui deviennent de plus en plus forts, jusqu'à faire disparaître

¹⁶ C'est le nom donné à la fosse d'orchestre wagnérienne.

¹⁷ À ce propos consulter Cécile Carayol, *La Musique de film fantastique, codes d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2023.

¹⁸ Note tenue par un ou plusieurs instruments pendant une longue durée.

¹⁹ Effet qui consiste à glisser sur la corde pour entendre tous les sons possibles compris entre deux notes.

le thème principal. Alors que Dani suffoque, prise de panique, les Hårga apparaissent en transe : aucun son diégétique n'est entendu, mais tous les instruments à cordes rejoignent, par leurs *glissandi*, ce chœur de lamentations dissonant. Enfin, alors que Dani regarde enfin le temple brûler, elle finit par se calmer : les *glissandi* reviennent vers un accord parfait majeur lorsque le temple s'effondre. Le thème au violoncelle ressurgit une dernière fois quand Dani sourit : « Elle s'abandonne à une joie que seuls les fous peuvent connaître. Elle s'est complètement détachée d'elle-même, et elle est enfin libre. C'est horrible et c'est beau. »²⁰

Si les personnages que nous avons évoqués accèdent au *happy end* au sein du récit, le spectateur peut-il vraiment y adhérer ? Les trois premiers films dont nous avons discuté précédemment offraient une échappatoire : en maintenant le *happy end* et sa musique au sein de la diégèse, le récit permettait au spectateur d'adopter une posture distanciée vis-à-vis de ce qu'il voyait et entendait, ce qui le cantonnait au rôle de simple observateur de ces célébrations cathartiques. Mais dans *Hérédité* et *Midsommar*, la musique franchit cette frontière symbolique pour nous interpeller directement : à l'image de « Reborn » et de « Fire Temple », le spectateur cache peut-être son penchant pour le mal sous des apparences divines et vertueuses. Nous sommes alors contraints d'assumer l'ambiguïté de notre situation, puisque notre supposée compassion n'exclut pas que nous fassions aussi partie d'une communauté qui considère le sacrifice féminin comme un *happy end*.

Conclusion

La musique dans le *folk horror* contemporain apparaît comme un vecteur majeur dans la construction des fêtes de fin. Elle joue un rôle clé dans ce que nous avons identifié comme un *happy end* perversi, qui, loin d'être une résolution apaisante, soulève des questions et perturbe. Les procédés musicaux que nous avons évoqués relèvent du contrepoint didactique, qui produit une dissonance entre ce que font respectivement ressentir la narration et la musique. L'emploi récurrent de cet effet n'est pas anodin, comme l'explique Antoine Janot :

Le contrepoint demande effectivement au spectateur de combler le non-sens de la contradiction, d'interpréter lui-même l'implicite afin de rendre intelligible la dissonance. Si la logique du contrepoint est guidée, elle n'est pas donnée. La polyphonie laisse entendre plusieurs interprétations²¹.

C'est dans ce flottement entre diverses interprétations que naît l'idée du *happy end* : sa perversion tient au fait que la fin n'est pas celle souhaitée par le spectateur, et qu'elle ne devrait pas être la fin souhaitée par les personnages. Le

²⁰ Ari Aster, scénario de *Midsommar*, A24, avril 2017.

²¹ Antoine Janot, *La Dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore*, Mémoire de Master 2, Université de Paris Sorbonne, 2013, p. 63.

happy end contredit la nature-même du film d'horreur, telle que présentée par Éric Dufour :

L'horreur fonctionne toujours sur une impossible résolution. Ce qui fait peur, ce qui est précisément horrible, c'est toujours une situation bloquée de laquelle on ne peut pas sortir. [...] La spécificité du film d'horreur ce n'est pas qu'il finirait mal, c'est qu'il ne finit pas²².

Le *happy end* peut alors être considéré non pas comme une fin en soi, mais comme un ressort narratif pour accentuer l'horreur. La recrudescence de ce type de fins dans le *folk horror* contemporain mettrait ainsi en exergue l'une de nos peurs : la réjouissance que pourrait entraîner le sacrifice d'une femme, dans une société oppressive et insensible dont nous ferions partie. Sous couvert de motivations religieuses amORAles, ces fins ambiguës exposent les violences normative et patriarcale encore en vigueur de nos jours. Olivia Chevalier-Chandaigne le confirme :

À travers ce pessimisme, ce que nous montre efficacement le film d'horreur en nous laissant un goût désagréable, c'est nous-mêmes. Le film d'horreur a la fonction d'un miroir qui nous fait voir ce qui est laid en nous²³.

Le malaise persistant laissé par ces *happy ends* pervertis ne tient donc pas seulement à ce que montrent et font entendre ces conclusions, mais aussi à la manière dont elles renversent les conventions narratives. James MacDowell écrit :

Nous pourrions envisager de faire remonter les notions de fin « heureuse » et « malheureuse » à la notion banale selon laquelle, comme le dit Byron, « toutes les tragédies se terminent par une mort / toutes les comédies se terminent par un mariage²⁴ ».

Martin Sutton complète cette définition en explicitant qu'ici « le mot “mariage” doit être pris dans un sens plus large pour inclure “l'union” d'oppositions culturellement acceptées. »²⁵ Le malaise que provoque la fin de ces films d'horreur résiderait ainsi dans leur propension à nous engager collectivement dans une union idéologique que nous ne devrions pas accepter. Le *happy end* pervers prend alors la forme d'un mariage forcé : une célébration où tout est bien qui finit mal.

Justine DEWERPE
Rouen

²² Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006, p. 62-63.

²³ Olivia Chevalier-Chandaigne, *La philosophie du cinéma d'horreur : Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, 2014, p. 138.

²⁴ James MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema, Cliché, Convention and the Final Couple*, op. cit., p. 22. L'auteur cite *Don Juan* de Lord Byron (1831).

²⁵ Martin Sutton, « Patterns of Meaning in the Musical », dans Rock Altman (éd.), *Genre: The Musical*, Boston, Routledge, 1981, p. 194.

Bibliographie

ASTER ARI, scénario de *Midsommar*, A24, Avril 2017.

CHEVALIER-CHANDAIGNE Olivia, *La philosophie du cinéma d'horreur : Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, 2014.

CARAYOL Cécile, *La Musique de film fantastique, codes d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2023.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

CREED Barbara, « Horror and the Carnavalesque, The Body-monstrous », dans Leslie Devereaux (dir.), *Fields of Vision: Essays In Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, University of California Press, 1995.

DAVIES Owen et Francesca MATTEONI, « The Corpse Gives Life », dans Owen Davies et Francesca Matteoni (dir.), *Executing Magic in the Modern Era: Criminal Bodies and the Gallows in Popular Medicine*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017.

DUFOUR Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006.

DUFOURMANTELLE Anne, *La Femme et le Sacrifice, d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.

HARKNESS Deborah E., *John Dee's Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

JANOT Antoine, *La Dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore*, Mémoire de Master 2, Université de Paris Sorbonne, 2013.

MACDOWELL James, *Happy Endings in Hollywood: Cinema, Cliché, Convention and the Final Couple*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

MOUREY Marie-Thérèse, « Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI^e–XVIII^e siècles) », *Cahiers d'Études Germaniques*, n°62, 2012.

SCOVELL Adam, *Folk Horror, Hours Dreadful and Things Strange*, Leighton Buzzard, Auteur Publishing, 2017.

STUART Kathy, *Suicide by Proxy in Early Modern Germany: Crime, Sin and Salvation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2023.

SUTTON Martin, « Patterns of Meaning in the Musical », dans Rock Altman (éd.), *Genre: The Musical*, Boston, Routledge, 1981.