

L'épouvante au cinéma IV À la recherche d'Edgar Poe

Gilbert Maggi

Number 57, April 1969

Le cinéma imaginaire IV

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51571ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maggi, G. (1969). L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe. *Séquences*, (57), 9–18.

L'épouvante au cinéma -4-



Tales of Terror, de Roger Corman

À la recherche d'Edgar Poe

Gilbert Maggi

Edgar Poe a marqué la littérature fantastique du sceau de son génie, génie longtemps méconnu en son pays où l'on ne voyait dans son oeuvre que le signe d'une morbidité gratuite là où il fallait voir l'expression d'une angoisse quasi pathologique qui reflétait dans une vision obsessionnelle et délirante le drame profond d'un homme éprouvé par la vie, hanté et finalement vaincu par la mort.

Avant Roger Corman, le cinéma ne semble pas avoir fait beaucoup de cas des oeuvres de Poe. C'est à peine si l'on compte une dizaine d'adaptations jusqu'en 1960, adaptations plus ou moins fidèles, exploitant souvent le nom de l'auteur ou le titre de l'un de ses contes sans jamais chercher à retraduire son univers fascinant. À partir de 1960, le réalisateur américain Roger Corman allait réparer cet oubli en portant à l'écran une dizaine de contes de l'auteur des *Histoires extraordinaires*, faisant, semble-t-il, découvrir aux producteurs européens les possibilités éminemment cinématographiques de l'oeuvre du poète de Boston.

1. L'ombre d'Edgar Poe

Une des toutes premières adaptations de Poe est sans doute le très beau et peu connu *Avenging Conscience* de D.W. Griffith (1914). Griffith a fait ce qu'un critique a-

méricain a appelé "a Poe Mosaic", rassemblant, autour du *Coeur révélateur*, d'autres contes de Poe comme *William Wilson*, *Le Chat noir* ou des poèmes comme *Annabel Lee*. Le film raconte l'histoire d'un jeune orphelin qui projette de tuer son oncle parce que celui-ci veut s'opposer à son mariage. Il tue l'oncle tyrannique et l'emmure au-dessus du foyer. Sa conscience le trahira, croyant entendre, dans le moindre bruit (le tic tac d'une horloge, le cri d'un oiseau de nuit, les pas du détective), le battement du coeur de l'oncle mort. Griffith réussit la difficile performance de rendre par l'image et le montage le bruit obsédant qui amènera le héros à se dévoiler. En fait, tout le film se situe au niveau de la conscience du personnage qui, comme dans *Le Cabinet du Dr Caligari* (qu'il annonce par plusieurs points) imagine toute l'histoire.

Avec *La Chute de la Maison Usher* (1928), Jean Epstein abordait l'univers de Poe sous l'angle poétique. Comme Griffith, il rassemblait dans le même film, outre la nouvelle qui lui donne son titre, *Le Portrait ovale* (Roderick Usher faisant le portrait de sa soeur Madeline s'aperçoit, l'oeuvre terminée, que la vie s'est portée sur sa toile en fuyant de son modèle), ainsi qu'une évocation assez adroite du poème *Le Corbeau* (une fois constaté l'affaiblissement

de Madeline dont la vie est progressivement aspirée par le portrait, Allan, son fiancé, voit un corbeau se poser sur le rebord d'une fenêtre; irrité, il le chasse; l'oiseau s'envole en croassant laissant entendre le leitmotiv du poème: Nevermore, nevermore). Suivant un principe qui lui est cher, l'animisme, Jean Epstein⁽¹⁾ semble donner une vie aux objets mus comme par une poussée mystérieuse (voile, feuilles mortes) et nulle part mieux que dans ce film ce principe trouve sa justification: le personnage central du film comme de la nouvelle n'est-il pas le château? La vie ne saisit-elle pas le portrait? En ayant recours au ralenti, Epstein crée un climat de fluide poésie qui donne aux choses l'apparence de la vie et qui baigne le film d'un fantastique tout intériorisé à l'image de celui de Poe.

Les autres adaptations de Poe s'éloignent assez considérablement de leur modèle. *The Black Cat* (1934) d'Edgar G. Ulmer n'a en

(1) "L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. . . . Chaque accessoire devient un personnage". Epstein in *Le Cinématographe vu de l'Etna*.

commun avec le conte de Poe que l'allergie de Bela Lugosi à la vue des noirs félins, tandis que *The Raven* (1935) de Louis Friedlander nous présentait un docteur que les oeuvres de Poe ont quelque peu dérangé et qui se fait construire une chambre de tortures avec le fameux pendule que l'auteur décrit dans sa nouvelle *Le Puits et le pendule*. En 1931, Robert Florey donna une adaptation du *Double crime dans la rue Morgue* avec *Murders in the rue Morgue* (un docteur, qui a des idées bien précises sur l'évolution de l'humanité, fait enlever par un gorille des femmes pour se livrer à des expériences.) Le film baignait dans un climat expressionniste (dû en partie à l'opérateur Karl Freund qui signa la photo des principaux films expressionnistes allemands) où l'érotisme le plus pervers côtoyait le sadisme le plus outré (corps de prostituée sanglant jeté à la Seine, mère de l'héroïne découverte morte dans la cheminée . . .). Le film possédait de réelles qualités picturales (la reconstitution du vieux Paris) et le gorille ne manquait pas de présence. Roy del Ruth fera, en 1954, une nouvelle adaptation *Phantom of the rue Morgue* dont la seule nouveauté sera d'être filmée en 3 D (effets intéressants mais qui n'ont rien à voir avec Poe) et en couleurs (pauvres et laides).

2. Enfin Corman vint . . .

Roger Corman est un cas unique dans l'histoire du cinéma. Sa rapidité de tournage est devenue presque légendaire (certains de ses films ont été tournés en deux ou trois jours. *Bucket of Blood*, *Little Shop of Horrors*) ; il a abordé un peu tous les genres (western, policier, science-fiction, guerre, horreur, psychédélique etc . . .) mais a connu la popularité avec sa série de Poe. Méprisée par les uns, louangée par les autres, l'oeuvre de Corman, aussi hétéroclite et bâclée (parfois) soit-elle, mérite d'être prise en considération et plus particulièrement la partie poésque qui comprend, à mon sens, quelques purs joyaux du cinéma fantastique.

Roger Corman n'a pas cherché à traduire littéralement les contes d'Edgar Poe, mais bien plutôt à retrouver un certain climat, une atmosphère générale propre à l'auteur. Aussi a-t-on parlé de trahison et, si trahison il y a, elle n'existe qu'au niveau de l'intrigue (mais est-ce bien important ?), Corman faisant passer l'esprit avant la lettre. À travers Poe, le réalisateur a trouvé un style (non absent de ses films précédents comme dans ce pur chef-d'oeuvre d'horreur et d'humour qu'est *The Little Shop of Horrors* ou dans le très curieux *Not of This Earth*), une certaine

unité (décors, couleurs, interprètes), s'adjoignant une équipe remarquable au premier rang de laquelle il faut citer le grand opérateur Floyd Crosby, le scénariste et romancier Richard Matheson, l'architecte décorateur Daniel Haller (devenu mauvais metteur en scène avec *Devil's Angels*, produit par Corman), et le prince des tragédiens, Vincent Price.

Le fantastique qui se dégage des oeuvres d'Edgar Poe n'a rien de commun avec celui des romanciers gothiques anglais. Chez Poe, le fantastique est tout intérieur, il est vécu par tout son être hanté jusqu'à la névrose par la peur de la mort. La mort a marqué le poète durant sa vie (il a assisté à celle de ses parents, des femmes qu'il a aimées), elle imprègne l'oeuvre de sa troublante présence. Beaucoup de ses personnages souffrent de catalepsie, état voisin de la mort, et la terrible crainte est d'être enterré à la suite d'une crise comme le héros de *Premature Burial* (Enterré vivant) qui retrouve connaissance, une fois dans son cercueil et sur le point d'être mis en terre, ou l'héroïne de *La Chute de la Maison Usber*, enterrée vivante dans un caveau. Pour Poe, la mort est un phénomène instable et sa grande hantise était de faire une mort agitée.

Dans l'oeuvre de Poe comme dans les adaptations de Corman, les

personnages sont étroitement liés au décor, au point que l'on peut dire qu'ils sont le décor, comme Usher et sa maison ne font qu'un et doivent disparaître ensemble. Le décor est aussi la concrétisation de cette obsession de la mort: le cachot, la tombe, l'oubliette, le fond de cale, le caveau, de même que le château, enveloppé de brumes rampantes au coeur de paysages désolés où des squelettes d'arbres dressent leur silhouette décharnée, sont là pour signifier et créer ce climat d'angoisse.

Dans *La Chute de la Maison Usher* (1960), Corman romance quelque peu la nouvelle en faisant du visiteur le fiancé de Madeline venu la chercher pour l'épouser.

Roderick s'oppose au départ de sa soeur allant jusqu'à la faire passer pour morte aux yeux de son fiancé, et ce, à la suite d'une crise de catalepsie. Madeline sortira sanglante de son tombeau pour se venger de son frère, et tous deux périront dans les flammes qui anéantissent la maison à jamais. Corman introduit une admirable séquence onirique où dans des teintes verdâtres l'on voit les ancêtres tarés des Usher veiller le corps de Madeline puis harceler le visiteur venu troubler le repos de son âme. Bien que ne figurant pas dans la nouvelle, cette scène semble faire partie de l'univers du poète tant elle est adaptée au sujet. Dans *Premature Burial* (1961), Corman

House of Usher, de Roger Corman



introduit aussi une scène de cauchemar : le hésos, vivant dans la crainte perpétuelle d'être entermé vivant (il souffre de catalepsie), se fait bâtir un mausolée dans lequel tout est prévu pour échapper à une telle mort (le cercueil peut s'ouvrir de l'intérieur de même que la porte du mausolée, et dans le cas d'impossibilité, il peut toujours avoir recours au poison pour abrégé ses angoisses). Une nuit, il fait un terrible cauchemar : il rêve qu'il est enfermé dans le cercueil, cherchant à actionner le système qui doit le libérer, mais rien n'y fait ; le cercueil tombe à terre et se brise ; il se précipite à la porte du mausolée, mais le cordon qui doit faire s'ouvrir la porte se casse ; désespéré, il va pour boire le poison mais la coupe qu'il veut porter à ses lèvres est remplie de vers. Par cette admirable et horripante séquence, Corman nous plonge au plus profond de l'angoisse du poète.

Toute l'oeuvre poésque de Corman (excepté le très parodique *The Raven*) est parcourue par la présence glaciale de la mort. Elle frappe Morella (*Tales of Terror*, 1962) comme elle frappe Ligeia (*Tomb of Ligeia*, 1964), ces femmes aux noms si doux et si étranges, ces femmes, miracles de beauté et d'intelligence, qui reviennent au poète comme elle frappe Ligeia *Tomb*

traits d'autres femmes pour mourir à nouveau. Morella revit sous les traits de sa fille et Ligeia sous ceux de Rowena. Morella habite le corps et l'âme de sa fille : son mari, frappé d'une telle ressemblance, se précipite sur le lit funéraire où elle repose et celle-ci se dresse, le temps de dire : me voilà, et expire une seconde fois dans ses bras, mais sa fille meurt aussi avec elle car elle n'existait qu'en elle. La blonde Rowena, se contemplant dans un miroir, voit avec horreur ses cheveux devenir noirs comme ceux de la défunte Ligeia, pour être, à la fin, dans l'immobilité glaciale de la mort, Ligeia elle-même. Dans *Tomb of Ligeia*, Corman introduit à nouveau le rêve comme moyen pour pénétrer le subconscient où déceler l'angoisse de ses personnages : un cauchemar assaille Rowena qui voit son mari courir derrière elle, la prendre dans ses bras et, tandis qu'il l'embrasse, son visage prend les traits de celui de Ligeia.

La mort est aussi présente dans *The Pit and the Pendulum* (La Chambre aux tortures, 1961) (en fait, très éloigné de la nouvelle de Poe) sous la forme de ce terrible instrument (le pendule) qui, dans un mouvement de balancier, se détache du plafond pour descendre progressivement sur le corps ligoté du condamné, et, mo-



Premature Burial, de Roger Corman

ment suprême de sadisme, s'arrête à l'instant où la lame commençait à taillader la chair. Le film est en fait une anthologie des terreurs poésques : cachots, souterrains, caveaux, instruments de torture, catalepsie, le tout présenté en des teintes morbides où dominent le mauve et le vert. Dans *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* (*Tales of Terror*), la mort prend une forme particulièrement horrible : Valdemar, mort en sursis, est plongé dans un état de catalepsie magnétique ; lorsque le docteur le réveille, quelques mois plus tard, son corps tombe en décomposition pour n'être plus bientôt qu'une masse liquide et putride.

Depuis l'Ankou des légendes bretonnes, la Mort a toujours eu la

même apparence, celle d'un squelette revêtu d'une longue cape noire tenant dans sa main une faux. Ingmar Bergman, dans *Le septième Sceau*, lui donnait l'apparence débonnaire d'un joueur d'échecs au visage blafard. Chez Corman, si la mort a troqué le jeu d'échecs contre le jeu de cartes, elle n'en prend pas moins de multiples visages dont celui de la Mort rouge. *Masque of the Red Death* (1964) est le film de Corman le plus achevé et l'un des plus beaux, tant au niveau thématique qu'au niveau plastique. Corman et ses scénaristes, Charles Beaumont et R. Wright Campbell, ont remarquablement intégré dans le film un autre conte de Poe, *Hop-Frog*, qui relate la terrible vengeance d'un nain sur

la personne de son roi et des sept conseillers qui avaient frappé et humilié sa jeune amie Tripetta, naine comme lui. Profitant de la fête et de la beuverie, il avait convaincu ses huit ennemis de se déguiser en orangs-outangs pour divertir l'assistance, puis, les ayant accrochés à un lustre, il les transforma en torches vivantes à l'aide d'un flambeau. Corman a placé cette histoire au centre de son film (la vengeance du nain ne se porte plus que sur une seule personne) au moment où le prince Prospero, pour échapper à la peste (la Mort rouge) qui ravage le pays, s'enferme dans son château avec sa cour et organise une grande fête. Mais le thème central du film reste celui de la Mort qui, malgré les précautions prises par le prince, s'introduit dans le château sous la forme d'une longue silhouette noire. Et, au milieu des danses, des cris des orgies, elle frappe un groupe de danseurs, puis s'en va poursuivre le prince à travers les salles aux différentes couleurs et, lorsque celui-ci voudra la dévisager, il s'apercevra avec stupéfaction qu'elle a son propre visage : chaque homme creuse sa propre tombe. La Mort rouge n'est qu'une messagère parmi tant d'autres et, à la fin, dans une forêt envahie par la brume, elle rend compte à ses soeurs (la Mort jaune, la Mort verte . . .) de son passage

dans la région et le groupe macabre s'éloigne pour d'autres missions.

Tout le faste baroque du palais, l'éclat des costumes, le soyeux des tentures qui ornent les salles, l'architecture gothique des fenêtres que décrit Poe dans son conte, sont admirablement rendus par l'architecte décorateur Colin Southcott et l'opérateur Nicholas Roeg (qui signera la photo du film de Truffaut *Fahrenheit 451*) en des couleurs somptueuses et glaciales (comme la mort).

3. Poe perdu et retrouvé

Les films de Corman éveillèrent sans doute un certain intérêt chez les producteurs européens en quête d'histoires terrifiantes qui se mirent à user du nom de Poe comme gage de succès commercial. La plupart de ces films tournés en Europe n'offrent bien souvent que peu d'intérêt. Les scénaristes inventent des histoires qu'ils disent adaptées de Poe parce qu'au passage on remarque un enterrement prématuré ou un caveau de famille où reposent des cadavres pas encore froids. Ainsi du nullissime film de Martin Herbert (pseudonyme de Alberto de Martino) *Horror* (Le manoir de la terreur, 1963) qui abuse le spectateur par une anglicisation des noms des acteurs

et techniciens (un film de terreur italien ou espagnol ne ferait pas sérieux), par le nom de Poe au générique (les personnages ont des noms aux résonances poésques : Roderick, Eleanor)... et ce pour voir en fait un film mal joué, mal photographié et réalisé à l'emporte-pièce.

Plus subtil, *La Danza macabra* (La Danse macabre, 1963) d'Anthony Dawson (Antonio Margheriti) mettait en scène Edgar Poe lui-même témoin d'une mystérieuse aventure qu'il se refusait à écrire parce que personne ne l'aurait cru. Une étrange maison où les morts semblent revivre à une certaine heure et qui retient l'esprit trop curieux qui voudrait s'y aventurer; un homme qui relève le défi et que l'on retrouvera pendu à la grille du château... On est tout à fait en dehors de Poe (le final évoquerait plutôt Nerval) mais la mise en scène de Margheriti (auteur d'une estimable *Vierge de Nuremberg*) ne manquait pas de finesse et la présence de Barbara Steele (fantôme de rêve!) avait de quoi convertir au spiritisme les plus irréductibles rationalistes.

Enfin il y a *Histoires extraordinaires* (1968) le super Poe, lancé à grand renfort de publicité avec au générique les noms alléchants de Jane Fonda, Brigitte Bardot, A-

lain Delon et trois metteurs en scène de renom : Vadim, Louis Malle et Fellini. Trois histoires (*Metzengenstein*, *William Wilson*, *Il ne faut pas parier sa tête avec le diable*), trois metteurs en scène, trois types d'adaptation. La plus médiocre, celle de Vadim (*Metzengenstein*) est une trahison pure et simple de Poe que ne sauve même pas la très belle photographie de Claude Renoir. Dans tous ses récents films, Vadim cherche à placer sa femme, Jane Fonda, et s'il y a un film où elle n'avait pas sa place, c'est bien celui-là. Jane Fonda n'a rien d'une héroïne de Poe d'autant plus que pour la circonstance Vadim a transformé le personnage de la nouvelle (le baron de Metzengenstein devient une comtesse aux allures d'amazone qui se livre à des plaisirs orgiaques et sanguinaires). Comme à son habitude, le réalisateur de *Barbarella* se perd dans de luxueux décors qui n'arrivent jamais à meubler le vide de sa mise en scène: *Le William Wilson* de Louis Malle est une adaptation fidèle mais impersonnelle et académique. Du beau travail bien léché et très froid que l'esprit de Poe ne vient jamais visiter. On peut se demander ce que vient faire Brigitte Bardot dans cette histoire (encore une actrice égarée dans un univers qui n'est pas le sien!). Malle semble avoir

gonflé son rôle (la partie de cartes) qui n'occupait dans la nouvelle que quelques lignes.

Fellini, avec *Il ne faut pas parier sa tête avec le diable*, réussit le paradoxe, tout en s'éloignant le plus de la nouvelle, de faire la meilleure transposition de Poe (par rapport à tous les films qu'a inspirés le poète, ceux de Corman compris) tout en demeurant le plus fidèle à son oeuvre personnelle. Ne tombant pas dans les erreurs de Vadim et de Malle, c'est-à-dire dégageant Poe du décor historique, Fellini situe son histoire dans la Rome d'aujourd'hui, avec une intrigue on ne peut plus fellinienne (un acteur américain venu tourner

à Cinecittà un western chrétien) ne conservant de Poe que l'idée du pari avec le diable. Partant d'une donnée réaliste, le film débouche sur les obsessions et phobies de l'auteur de *8 1/2* (faune cinématographique, Église . . .) avec au centre la déchéance de l'acteur (admirable Terence Stamp!) qui finira par laisser sa tête au diable (un diable très fellinien représenté par une blonde fillette au regard démoniaque). Dans des images de fumée et de soufre dégageant une atmosphère pestilentielle, Fellini au plus profond de lui-même retrouve Poe par un phénomène de correspondances que seul le génie peut établir.

Histoires extraordinaires — 3e sketch : Il ne faut pas parier sa tête avec le diable, de Federico Fellini

