Document généré le 25 avr. 2024 16:11

Séquences
La revue de cinéma

L'épouvante au cinéma II
Les grands mythes

Gilbert Maggi

Numéro 55, décembre 1968

Le cinéma imaginaire II

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51625ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Maggi, G. (1968). L'épouvante au cinéma II : les grands mythes. *Séquences*, (55), 12–19.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1968

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Frankenstein, de James Whale

Les grands mythes

Gilbert Maggi

Dans les années 1930-1940, le cinéma fantastique allait connaître aux Etats-Unis son âge d'or : une pléiade d'acteurs remarquables : Bela Lugosi, Boris Karloff, Lon Chaney Jr, Elsa Lanchester, Claude Rains etc. . , de metteurs en scène chevronnés : Tod Browning, James Whale, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack . . ., de techniciens géniaux : Jack Pierce (sans doute le plus grand maquilleur du cinéma), John Fulton (effets spéciaux), Karl Freund, Arthur Edeson, John Mescall (opérateurs) . . .

C'est du cinéma américain que sont nés les grands mythes du film d'épouvante : Dracula, Frankenstein, le loup-garou, Dr Jekyll and Mr Hyde, la momie, King-Kong . . . Cinéma du délire, de l'enchantement frénétique, de l'amour fou, qui nous fait pénétrer dans un univers mystérieux où la terreur est reine, qui nous invite à un voyage dans l'inconnu d'où l'on ne revient pas toujours.

1. Les vampires

De tous les mythes de l'épouvante, le mythe du vampire est celui qui demeure le plus vivant si l'on considère les nombreuses versions cinématographiques qu'il a engendrées et qu'il engendre encore aujourd'hui. Le fait que des metteurs en scène dits "sérieux" comme Murnau ou Dreyer (*Vampyr,* 1932) se sont intéressés a la légende devrait aider à faire prendre en considération les oeuvres d'auteurs plus modestes (Browning, Fisher) mais qui ne leur cèdent en rien sur le plan du fantastique.

Avant d'aborder les principales oeuvres relatives au vampirisme, il convient de cerner de plus près la légende. Collin de Plancy, dans son *Dictionnaire infernal,* définit les vampires comme suit : "on a donné le nom d'upiers, oupires et plus généralement vampires, à des hommes morts depuis plusieurs années, ou du moins depuis plusieurs mois, qui revenaient en corps et âme, parlaient, marchaient, infestaient les villages, maltraitaient les hommes et les animaux, suçaient le sang de leurs proches, les épuisaient, et enfin leur causaient la mort. On ne se délivrait de leurs dangereuses visites et de leurs infestations qu'en les exhumant, les empalant, leur coupant la tête, leur arrachant le coeur ou les brûlant. Ceux qui mouraient sucés devenaient vampires à leur tour". (1)

C'est à partir de cette légende que Bram Stoker a créé le personnage de Dracula, prototype de tous les vampires (*Dracula,* 1897). Dans une vision manichéenne de l'univers, le vampire est devenu le gé-

(1) Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal* (Club du livre).

Mark of the Vampire, de Tod Browning

nie du mal, le prince des ténèbres : il ne peut se déplacer que la nuit (créature de l'ombre), vivant le jour dans un cercueil (la clarté du jour causant sa perte). Cette opposition Ombre-Lumière, Satan-Dieu, se trouve confirmée du fait que le vampire ne peut supporter la vision d'un crucifix qui peut le désintégrer ou, si le vampire est relativement jeune, brûler la partie du corps en contact avec la croix.

Un autre élément indissociable du vampirisme est l'érotisme. Les psychanalystes ont associé l'acte du vampire suçant le sang de ses victimes à l'acte sexuel. Le vampire mâle (que l'on peut associer à l'incube) choisit de préférence les jeunes femmes (cf. Nosferatu découvrant le portrait de la belle Ellen), ne s'attaquant aux hommes que par utilité (défense). (2) La première frayeur passée (à la vue du vampire), la jeune femme vampirisée sombre dans une voluptueuse extase, et en vient même à réclamer les étreintes sanglantes du monstre (cf. Carol Marsh dans *Le cauchemar de Dracula* de Terence Fisher).

Dracula prit le physique et l'âme de Bela Lugosi (on sait que l'acteur s'était identifié au personnage du vampire au point d'en perdre la raison, couchant durant les derniers jours de sa vie dans un cercueil) dans le remarquable film de Tod Browning *(Dracula,* 1932). Le réalisateur et son opérateur Karl Freund ont su admirablement traduire le climat angoissant et ténébreux des forêts des Carpathes desquelles émergeait le château en ruines du comte Dracula avec ses cryptes ogivales envahies de toiles d'araignées, ces cercueils qui s'ouvraient pour laisser paraître trois femmes superbement belles et pâles dans leur blanc linceul, ces mêmes femmes qui allaient assaillir le voyageur imprudent et le livrer sanglant au prince des ténèbres. C'est avec un égal bonheur que Tod Browning réalisait en 1935

(2) Roman Polanski dans *Le Bal des vampires* a introduit avec beaucoup d'humour un personnage de vampire homosexuel.

Horror of Dracula, de Terence Fisher

l'Angleterre. La Hammer Films, prenant la relève de l'Universal, devait assurer quelque dix années plus tard la permanence du mythe. Terence Fisher (et plus tard l'ex-opérateur Freddie Francis) se spécialisa dans le genre. *Le Cauchemar de Dracula* (1958), une oeuvre de toute beauté, nous ramenait le héros de Bram Stoker avec le physique de Christopher Lee qui apportait au personnage l'élégance britannique. Fisher et son opérateur Jack Asher firent de ce film en technicolor un poème rouge et or : rouge comme le sang qui dès les premières images dégouline sur le cercueil de Dracula, comme le sang qui jaillit du coeur transpercé d'une femme vampire ou qui perle des canines acérées du monstre ; or comme celui des forêts automnales au clair de lune que sillonne la blanche Carol Marsh en mal de sang ; or comme les feuilles tombant une à une devant la fenêtre de la chambre d'une victime toute consentante. Un montage particulièrement efficace et des trucages admirables faisaient de ce film un des modèles du genre. Des *Maîtresses de Dracula* (1960), du même auteur, on retiendra le final délirant où l'on voit le vampire terrassé par l'ombre, en forme de croix, des ailes d'un moulin en feu au soleil levant, ou encore l'apparition des "maîtresses" au regard de gorgones, toutes canines dehors, sous un ciel d'apocalypse. Don Sharp avec *Le Baiser du vampire* (1962) faisait preuve d'originalité en nous présentant une congrégation de vampires réunie

La Marque du vampire, Dracula devenant le comte Mora, toujours sous les traits de Bela Lugosi. Si l'on excepte une fin stupide qui ramenait l'histoire à un ridicule numéro d'acteurs de tournées foraines, le film possédait les mêmes qualités plastiques que le premier avec en plus l'admirable Carol Borland, yeux fauves et noire chevelure, promenant sa frêle silhouette blanche au sein d'une forêt dense enveloppée de brumes et sillonnée de chauves-souris.

Le *Vampyr* que Dreyer tourna en 1932 est librement adapté d'une nouvelle de Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (Roger Vadim en fera une adaptation plus fidèle et plus plate en 1960 avec *Et mourir de plaisir).* Selon la vision du monde propre à Carl Dreyer, le film baigne dans une atmosphère mystique, le vampirisme ainsi que l'écrit Carlos Clarens [3] devenant chez l'auteur de *Dies Irae* une maladie de l'âme. L'héroïne Leonie se réveille sous l'emprise du démon, un sourire aux lèvres qui découvre ses dents blanches perlées de sang. La présence d'une nonne à ses côtés suffit à faire disparaître ce sourire démoniaque. On a pu reprocher à Dreyer de ne pas jouer franc-jeu avec le fantastique, c'est-à-dire de refuser la légende en tant que telle pour l'intégrer dans son univers personnel où le seul élément fantastique serait la présence du démon qui est en fait invisible. C'est là sans doute le privilège des auteurs de ne pas se faire l'esclave d'une légende ou d'un roman, celle ou celui-ci n'étant qu'un point de départ à leur propre vision du monde.

Le succès aidant, le vampirisme allait déferler sur les écrans. Lambert Hillyer, adaptant une nouvelle de Bram Stoker, *Dracula's Guest,* donnait avec *La Fille de Dracula,* le meilleur film de sa modeste carrière (on lui doit aussi l'excellent *Rayon invisible* avec Lugosi et Karloff) ; Gloria Holden, en fille de Dracula, se révélait la digne partenaire de son père, toujours interprété par le grand Lugosi. Robert Siodmak donna un fils au vampire *(Le Fils de Dracula),* mais, malgré Lon Chaney Jr, ce fut un fils indigne. La veine commençait à s'épuiser à la Universal : Lew Landers (*Le Retour du vampire),* Erle C. Kenton *(House of Dracula)* essayaient de lancer le monstre sur de nouvelles pistes. Charles T. Barton le mit en présence de Frankenstein et, comble d'ironie, d'Abbott et Costello (*Abbott and Costello meet Frankenstein,* 1948) ; Dracula venait de recevoir le coup de grâce.

Le renouveau devait venir de

(3) Carlos Clarens, *An Illustrated History of the Horror Film,* New-York, 1967.

dans une pièce au sommet d'un château, s'apprêtant aux rites initiateurs d'un nouveau membre. Cette congrégation était détruite à la fin par une multitude de vampires (oiseaux) qui, brisant les vitres des fenêtres, s'ntroduisaient dans la salle et suçaient jusqu'à la mort le sang de ces malheureux vampires humains.

Hammer Films avait donné un sang nouveau aux films de vampires, mais en même temps la mode était relancée et l'on allait assister à l'éclosion d'une production de séries des plus médiocres, venue essentiellement d'Italie, d'Espagne voire même des Etats-Unis où l'on servait du vampire à toutes les sauces (même à la sauce western dans le ridicule film de William Beaudine, *Billy the Kid versus Dracula),* dans de pauvres décors rendus plus ternes encore par une photographie bâclée, une mise en scène dépourvue d'inventions et une interprétation de série Z. Il faudra attendre Roman Polanski, en 1967, qui avec son *Bal des vampires* abordait la légende sur le mode parodique sans jamais tomber dans le ridicule, apportant une série d'idées nouvelles (le vampire juif, le vampire homosexuel . . .) qu'il exploitait remarquablement avec l'intelligence et la finesse qui le caractérisent.

2. Frankenstein

En 1817, Mary Shelley écrit *Frankenstein* ou *Le Prométhée moderne,* introduisant dans la littérature un fantastique pseudo-scientifique : un docteur, en avance sur son temps, essaie de créer un homme à partir de membres humains (un corps et un cerveau) recueillis dans un cimetière, l'électricité devant lui insuffler la vie. Mais au lieu d'un homme, c'est un monstre qui naît entre ses mains, monstre doué d'une conscience, capable de sentir, de souffrir, de penser. Parce qu'il prend conscience qu'il est un monstre et est de ce fait rejeté de la société des hommes, il se venge sur son créateur non sans lui avoir demandé auparavant de créer une compagne à son image qui briserait sa terrible solitude.

Le roman de Mary Shelley baigne dans un climat semi-mystique : le Docteur Frankenstein en voulant suppléer à Dieu dans l'acte créateur commet le péché de connaissance ; il ne survivra pas à sa créature, le châtiment divin le frappant sous la forme du remords qui le ronge peu à peu et lui ôte la vie : "Malheur à celui qui aspire à devenir plus grand que nature", fait dire Mary Shelley à son personnage.

En passant à l'écran, le roman

devait perdre quelque peu de son aspect moralisateur, les réalisateurs s'attachant plus à l'aspect horrifiant du personnage. Edison en 1910 en fit une première version dont on ignore tout; en 1931, James Whale devait populariser le personnage de Mary Shelley avec son célèbre et désormais classique *Frankenstein.* Admirablement maquillé par Jack Pierce, Boris Karloff incarna le monstre avec une puissance jamais égalée. Bien qu'ayant perdu de sa force initiale, le film de Whale conserve d'indéniables qualités: une certaine poésie sépulcrale qui émane de paysages sauvages, de cimetières désolés, captés avec une grande maîtrise par Arthur Edeson ou encore de la grâce de certaines scènes où l'innocence côtoie l'horreur: la petite fille au bord d'un lac qui sympathise et joue avec le monstre, et le dénouement tragique: le monstre jetant innocemment la fillette dans le lac.

Plus réussi peut-être est *La Fiancée de Frankenstein* du même James Whale, baroque et délirant où l'on assiste à la création d'un monstre femelle qui servira de compagne à la créature de Frankenstein. Coiffée à la Nefertiti, regard noir sur visage blafard, Elsa Lanchester fit une création étonnante et particulièrement terrifiante. Comme Dracula, Frankenstein allait avoir un fils, plus heureux que celui du vampire *(Le Fils de Frankenstein* 1939) sous la direction de Rowland V. Lee qui réunit dans le même film trois monstres sacrés du cinéma d'épouvante: Basil Rathbone (Frankenstein), Boris Karloff (le monstre) et Bela Lugosi (Igor, le berger fou). Fatalement le monstre de Frankenstein devait rencontrer ses frères de terreur, Dracula et le Loup-Garou, et c'est Erle C. Kenton (auteur déjà d'un estimable *Spectre de Frankenstein),* qui favorisera cette rencontre dans *La Maison de Frankenstein* (1944) qui se soldait par une hécatombe de monstres.

C'est à nouveau Terence Fisher qui devait ressusciter le monstre grâce à deux films tournés chez Hammer: *Frankenstein s'est échappé* (1957) et *La Revanche de Frankenstein* (1958). (Il a réalisé en 1967 un troisième film: *Frankenstein créa la femme).* Bénéficiant de la couleur où dominent le vert pâle (couleur cadavre) et le rouge (couleur sang), les deux films dégageaient le héros de la malédiction divine traditionnelle pour en faire un martyr de la science et de l'ignorance aveugle de la foule: condamné à mort dans le premier et, ayant réussi à s'échapper, il sera lynché par les malades de l'hôpital dans le second.

L'originalité du film de Freddie Francis, *L'Empreinte de Frankenstein* (1964), est moins dans sa mise en scène assez conventionnelle que dans son scénario dû à John Elder (connu comme producteur à la Hammer sous le nom de Anthony Hinds, et fidèle collaborateur de Fisher). S'inspirant à la fois de Caligari et de Mabuse, John Elder fait tomber le monstre entre les mains d'un illusionniste démoniaque qui, grâce à son pouvoir hypnotique, va se servir de lui à de viles fins (il lui fait voler de l'or, assassiner ses ennemis). Il donne en outre un aspect humain et pitoyable au monstre qui gémit sous la douleur ou se prend d'affection pour une jeune sourde-muette, elle aussi victime de la cruauté de son maître.

Un mythe pour survivre doit répondre nécessairement aux exigences nouvelles du public. Les monstres des années 1930, à l'image des grandes divas de l'époque, possédaient une aura de mystère qui les rendaient inaccessibles. De plus en plus les monstres s'humanisent, descendent de leur piédestal ; ils sont soumis aux mêmes vicissitudes que les hommes avec leurs passions et leurs faiblesses. D'agents du mal, les monstres sont devenus des victimes d'une société corrompue dominée par la folie meurtrière, l'argent et le sexe.

The Curse of Frankenstein (Frankenstein s'est échappé), de Terence Fisher