



Genre

Film d'horreur
fantastique

Adapté pour les niveaux

À partir de la 2^{de}

Disciplines concernées

Histoire · Anglais ·
Français ·
Philosophie



Un film de **James Whale**
États-Unis · 1935 · 1h15 · NB

Mary Shelley reprend le récit de Frankenstein et de son « conte moral », là où s'achevait le premier film. La créature a survécu à l'incendie du moulin. Le docteur Frankenstein, de son côté, reçoit la visite du Dr. Pretorius qui cherche, lui aussi, à créer la vie. Pretorius propose une association à Frankenstein afin de concevoir une compagne pour sa créature.

Scénario William Hurlbut et John Lloyd Balderston, **d'après** *Frankenstein or The Modern Prometheus* de Mary W. Shelley
Production Universal (Carl Laemmle, Jr.) **Image** John Mescal
Avec **Boris Karloff** (la créature) **Elsa Lanchester** (Mary Shelley / La créature féminine) **Colin Clive** (Henry Frankenstein) **Ernest Thesiger** (Dr. Septimus Pretorius)...

La Fiancée de Frankenstein

[BRIDE OF FRANKENSTEIN]

Classique du cinéma, **La Fiancée de Frankenstein** impressionne toujours par sa puissance créatrice. À la figure iconique de la créature fait face une fiancée inoubliable, dans un récit d'une grande beauté formelle propice à l'angoisse, à l'émerveillement, mais aussi à une réflexion sur l'altérité et la science.

Réalisé quatre ans après un premier « épisode » également signé par James Whale (**Frankenstein**, 1931), ce deuxième opus produit par Universal met à nouveau à l'œuvre des techniciens qui avaient contribué à la réussite du film donnant naissance à la créature incarnée par Boris Karloff, dont les traits sont devenus indissociables du personnage. Ainsi, le maquilleur virtuose Jack Pierce, est mis à contribution pour lui redonner vie et lui imaginer une compagne. La création de Pierce concernant cette dernière est tout aussi exceptionnelle : sa courte mais marquante apparition à l'écran suffit à imprimer durablement ce personnage dans la mémoire des spectateurs. Les effets spéciaux de John Fulton contribuent une fois encore à la réussite d'un récit plongé dans

une atmosphère qui n'est pas sans évoquer le cinéma expressionniste allemand. Le scénario, plus proche par de nombreux aspects du roman de Mary Shelley, ouvre de nouvelles perspectives : plus complexe et jouant un rôle central dans l'intrigue, la créature de Frankenstein permet, au-delà d'un récit mêlant habilement horreur et émotion, de mener une réflexion sur la figure du monstre, l'altérité, son rapport à l'humanité mais aussi sur le pouvoir de la science. Le film de Whale reflète ainsi, à sa façon, les préoccupations et les tensions des années 1930. Ce qui n'exclut ni la poésie ni même l'humour, distillés dans un film du début de « l'âge d'or » hollywoodien où éclate une maîtrise de l'expression cinématographique à laquelle on reconnaît les chefs d'œuvre. ♣

Du mythe littéraire au mythe cinématographique : le roman de Mary Shelley

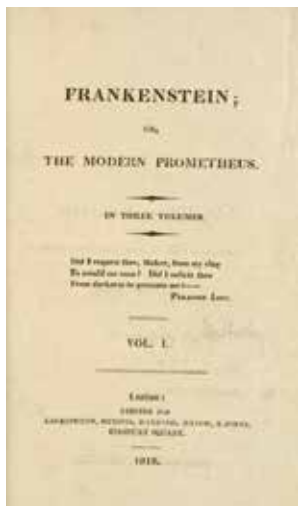
Un roman publié anonymement en 1818, écrit par une jeune fille de vingt ans, est à l'origine du mythe. Née Mary Wollstonecraft Godwin, Mary Shelley (1797-1851) a rencontré le grand poète romantique Percy Shelley (1792-1822) quelques années plus tôt. Shelley est marié mais ils vivent une histoire d'amour passionnée à partir de 1814, en dépit de difficultés financières et de l'opposition du père de Mary, qui n'épousera Shelley qu'à la fin de 1816. La genèse du roman est relatée par Mary Shelley dans la préface de 1831. Durant l'été 1816, Mary, Lord Byron, Percy Shelley (qui « apparaissent » au début du film), et un ami se lancent un défi : écrire des histoires de fantômes. Le projet est vite abandonné mais Mary, relancée et inspirée par leurs conversations sur les travaux d'Erasmus, Darwin ou le galvanisme, imagine un savant créant la vie : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Son roman présente une structure complexe composée de récits emboîtés, menés par Victor Frankenstein et la créature, encadrés par le récit épistolaire d'un explorateur polaire.

L'influence du roman gothique, qui, dans la mouvance romantique, s'est développé en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, y est manifeste : thèmes et motifs (l'étrange, l'altérité, la transgression des limites et le désir de puissance de personnages outrepassant leur statut, le lien à la mort et à la transcendance), emboîtement de récits, et tonalité horrifique amplifiée par des décors sinistres (bien que peu présents dans le roman). Le roman de Mary Shelley marque à la fois une sorte de sommet du courant mais aussi son dépassement. Nourri de références mythologiques (Prométhée, évoqué dans le titre même du roman, renvoie au mythe du titan, connu comme créateur et soutien de l'humanité contre les dieux et châtié par Zeus) et de réflexions philosophiques (Rousseau, Locke), il peut être également considéré comme précurseur du roman scientifique tant la science et l'interrogation du pouvoir des savants sont au cœur du récit. L'appartenance de Frankenstein au genre fantastique, qui émerge sous cette dénomination au XIX^e siècle, est parfois soumise à discussion. Isabelle Krzywkowski, (*L'Encyclopédie*

du fantastique, Ellipses, 2010) affirme toutefois « que le fantastique repose moins sur un sujet que sur un fonctionnement textuel » et que « c'est sans doute l'ambivalence même du récit de Mary Shelley qui le rapproche de ce genre ». La structure narrative crée une « impossibilité d'accéder à une réponse définitive dans le cadre d'une réflexion fondamentale sur l'humain. (...) L'imbrication des récits, qui donnent tour à tour la parole au savant et à sa créature, offre au lecteur un éclairage antinomique, que l'intervention-cadre d'un témoin ne permet pas de trancher, puisque celui-ci est l'ultime confident du savant et s'identifie à lui. » La complexité du savant fou comme de la créature artificielle ainsi que sa richesse thématique ont, quoi qu'il en soit, assuré la postérité d'une œuvre et de personnages qui ont rapidement connu une existence indépendante du roman de Mary Shelley.

Le roman a en effet engendré une multitude de variations, d'adaptations ou de suites qui ont fait de la créature un mythe s'accaparant même le nom de son créateur puisque Frankenstein est celui du savant et non celui de sa création, en dépit de l'usage fréquemment observé. On dénombrerait une centaine d'adaptations pour le théâtre depuis 1823, mais aussi des comédies musicales et des ballets. Des romans ont été écrits pour prolonger les aventures de personnages sur lesquelles Mary Shelley n'est jamais revenue. La bande dessinée s'en est également emparée, en particulier les auteurs de comics américains. « Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime » nous rappelle Albert Camus.

Portrait de Mary Shelley. Peinture de Richard Rothwell, 1840.
© Wikimedia Commons



Frankenstein au cinéma

Jean-Pierre Andrevon, qui ne prend pas en compte « l'ensemble des courts métrages, des cartoons, séries télé, ni surtout les très nombreuses apparitions du monstre en guest-star », recense plus de 160 adaptations de *Frankenstein* dans un article de *L'Écran fantastique* paru en 2015. C'est dire la place prise par ces personnages dans l'imaginaire collectif mais aussi la malléabilité de figures que scénaristes et réalisateurs ont contribué à élever au statut de mythes en les adaptant à leur époque.

La première version cinématographique date de 1910. Il s'agit d'un court métrage muet de J. Searle Dawley. La créature n'y est encore qu'un être difforme sans réelle puissance. Ce sont les deux films de James Whale (**Frankenstein**, 1931 et **La Fiancée de Frankenstein**, 1935) qui vont fixer les traits de la créature, incarnée par Boris Karloff. Ce dernier interprétera trois fois le personnage à l'écran (la dernière dans **Le Fils de Frankenstein** de Rowland V. Lee en 1938) avant de céder la place à Lon Chaney, Jr. pour **Le Fantôme de Frankenstein** (Erle C. Kenton, 1942) puis à Bela Lugosi (l'acteur initialement prévu pour le film de 1931)... Karloff, qui a délibérément refusé d'en poursuivre l'interprétation, se retrouve néanmoins à l'affiche de certains Frankenstein ultérieurs mais face à la créature : il est ainsi Victor Frankenstein dans **Frankenstein 1970** de Howard B. Koch (1958).



La créature intervient ensuite dans de nombreux films Universal parfois parodiques où, à l'occasion, plusieurs « monstres » se croisent : dans **La Maison de Frankenstein** (Erle C. Kenton, 1944), par exemple, elle rencontre Dracula et le Loup-garou... Mais c'est avec les films de la Hammer, à partir de 1957, que la créature et surtout son créateur vont connaître une nouvelle jeunesse. La compagnie anglaise revisite en effet le mythe selon ses propres codes : ses productions se distinguent par un travail expressionniste sur les couleurs mettant en valeur costumes et décors victoriens et exacerbant le sous-texte violent et érotique des récits. Frankenstein, incarné par Peter Cushing, n'est plus le savant fou fiévreux des films de Whale mais un dandy monomane cruel voire criminel, qui prend le pas sur sa créature et investit la part monstrueuse du récit. Sept films sont tournés entre 1957 et 1974, essentiellement par Terence Fisher, par ailleurs réalisateur de plusieurs **Dracula**.

Au-delà des productions Universal et Hammer, de nombreuses variations ont également vu le jour, en particulier dans les années 1960-70, qui témoignent le plus souvent d'une appropriation des codes du film d'horreur par des réalisateurs de films d'exploitation, aux États-Unis mais aussi partout dans le monde, où le mythe est adapté à différents imaginaires : ainsi, des versions ou variations mexicaines, japonaises, égyptiennes... existent. En Europe, des réalisateurs italiens ou espagnols s'attachent à la dimension sexuelle et horrifique des récits. Les personnages de Mary Shelley n'ont néanmoins jamais cessé d'intéresser les tenants d'un cinéma moins marginal, comme en témoignent le **Frankenstein** de Kenneth Branagh (1994) ou le **Dr. Frankenstein** de Paul Mac Guigan (2015). Entre adaptations du roman, créations à partir des personnages de Shelley et parodies (**Frankenstein Junior**, Mel Brooks, 1974), le mythe perdure donc et ne cesse de fasciner, de troubler, d'interroger.

PORTRAIT James Whale

Né en 1889 à Dudley, en Angleterre, dans une famille ouvrière, Whale découvre le théâtre pendant la Première Guerre mondiale, alors qu'il est prisonnier en Allemagne. Parallèlement à une carrière de dessinateur humoristique, il poursuit après-guerre ses activités théâtrales, comme acteur, décorateur puis metteur en scène. Fin des années 20, le succès à Broadway d'une des pièces qu'il dirige, *Journey's End*, lui ouvre les portes d'Hollywood qui bascule dans le parlant. 1931, il réalise **Frankenstein** pour Universal. Le film contribue à

lancer la vague des Universal Monsters. Avec **L'Homme invisible** (1933) et **La Fiancée de Frankenstein** (1935), Whale révèle une virtuosité de cinéaste esthète et s'impose comme un maître du film fantastique. Il n'aura de cesse, pourtant, d'élargir sa palette créatrice, passant d'un genre à un autre avec un même talent de « créateur d'univers » : comédie musicale, film de guerre, d'aventures... ou adaptation de la trilogie marseillaise de Pagnol (**Port of Seven Seas**, 1938). Ses relations difficiles avec les studios et peut-être également une homosexualité



revendiquée le contraignent à se retirer, dans les années 1940, après avoir réalisé une vingtaine de films. Il se consacre alors à la peinture. Il meurt dans des circonstances troubles en 1957, noyé dans sa piscine à Los Angeles. En 1998, **Ni Dieux ni monstres** (*Of Gods And Monsters*) de Bill Condon retrace la fin de sa vie de manière romancée.

Universal et ses monstres

Années 1930 : sous l'impulsion de Carl Laemmle Jr., fils du créateur d'Universal, la *major* se spécialise dans un genre qui va assurer sa réputation : le film d'horreur. Reprenant essentiellement des créations littéraires européennes du XIX^e siècle, leurs productions sont portées par une série de monstres dont les figures cinématographiques détermineront durablement les traits de ces personnages dans l'imaginaire collectif, telles l'interprétation de Bela Lugosi en Dracula ou celle de Boris Karloff en créature de Frankenstein. Universal ne sera pas le seul studio à exploiter un genre qui plaît au public : la Paramount produit *Dr Jekyll & Mr Hyde* en 1931, la RKO *Les Chasses du Comte Zaroff* (1932) ou *King Kong* (1933)... Mais les « Universal monsters », initiés dès les années 1920 (*Le Bossu de Notre-Dame* en 1923 avec Lon Chaney, *Le Fantôme de l'Opéra* en 1925) vont établir l'identité du studio ainsi que les codes du genre. Le *Dracula* de Tod Browning ouvre le bal en 1931 ; suivent *Frankenstein* (James Whale, la même année), *La Momie* (Karl Freund, 1932), *L'Homme invisible* (Whale, 1933), *Le Loup Garou* (George Waggner, 1941), *Le Fantôme de l'Opéra* (Arthur Lubin,

1943)... La plupart des films donnent lieu à des suites puis à des rencontres de monstres (*Frankenstein rencontre le Loup-garou*, 1943).

Les cinéastes employés par le studio, dont Whale, sont, comme les œuvres desquelles ils s'inspirent, souvent européens, ainsi que de nombreux acteurs emblématiques : Karloff et Thesiger sont anglais, Lugosi hongrois. Laemmle est lui-même d'origine allemande... comme le compositeur de la musique de *La Fiancée de Frankenstein*, Franz Waxman. Le maquilleur Jack Pierce est né en Grèce. Pour bâtir ces œuvres destinées à conquérir le monde, Universal s'est enrichi de cette diversité et de ces talents, puisant dans le patrimoine fantastique, gothique mais aussi folklorique du Vieux continent, s'inspirant également de l'expressionnisme allemand. Au milieu des années 40, un cycle exceptionnel d'une soixantaine de films s'achève : les Laemmle ont cédé la direction d'Universal à la suite de difficultés financières et les nouveaux propriétaires ont privilégié drames et comédies sentimentales pour renouveler l'identité du studio. Mais la



ressortie de *Dracula* et de *Frankenstein* en 1938 rencontrant un vif succès, une nouvelle vague de films d'horreur voit le jour avant de décliner, victimes entre autres de l'usure du public et du contexte historique. Un dernier soubresaut dans les années 50 constituera l'ultime vague des « Universal monsters », où s'expriment de nouvelles angoisses liées à la Guerre froide, parmi lesquels *L'Étrange créature du lac noir* (Jack Arnold, 1954).

L'importance des genres dans le système des studios américains

Créés durant les deux premières décennies du XX^e siècle, les studios, piliers de l'industrie cinématographique américaine, vont connaître durant les années 1920-30 une période de forte expansion, le cinéma devenant le divertissement préféré des Américains et s'imposant dans le monde entier. Ces studios sont organisés de manière rigoureuse afin d'alimenter les salles dont ils sont propriétaires dans la plupart des cas. Cela concerne cinq - les « Big Five » - des huit *majors* qui se partagent le marché. Le double programme des séances suppose une production abondante : un film « de série B », à petit budget, tourné rapidement et visant une rentabilité importante, précède ainsi le film principal, à la production plus ambitieuse. Certains

genres dits « mineurs » (le fantastique, le film de gangsters...) sont destinés à la première partie, quand les genres « majeurs » (films à grand spectacle, drames...) auront les honneurs de la soirée, réservée aux « Big Five ». Universal, qui ne possède pas de réseau de salles, se spécialise donc dans la production de séries B. *La Fiancée de Frankenstein*, tourné en 46 jours pour moins de 400 000 dollars (en reprenant des décors du *Dracula* de Browning) rapporta 2 millions...

Si les récits sont souvent standardisés, obéissant aux règles des genres par souci d'efficacité narrative et commerciale, ces séries B offrent généralement davantage de libertés thématiques et

formelles aux réalisateurs. Ils peuvent en particulier s'affranchir plus facilement du code Hays qui régenta Hollywood durant son « âge d'or ». Établi en 1930, appliqué jusqu'en 1966, il s'agissait moins d'un code de censure que d'un système d'autorégulation des studios, assurant la défense des valeurs morales américaines : étaient proscrits la nudité, les gestes sensuels ou lascifs, la présentation de rapports sexuels interraciaux, la présentation explicite de méthodes criminelles et de criminels sympathiques...

La Fiancée de Frankenstein dut ainsi se soumettre à quelques retouches ou coupes : nombre de morts réduit, le lien entre Frankenstein et Dieu moins explicite...

Le fantastique, miroir des angoisses d'une époque et d'une société

Le cinéma fantastique américain n'a cessé d'évoluer en fonction du public mais aussi des contextes historiques et des préoccupations sociales. Apparues durant la Grande Dépression, les monstres Universal (qui peuvent parfois évoquer les « gueules cassées » de la Grande Guerre, qui marqua profondément Whale) ont certainement permis aux Américains de fuir un quotidien difficile. Ils ont aussi cristallisé et donné corps aux peurs et tensions liées à une situation économique qui les a mis face aux limites du rêve américain. On peut de plus penser, avec Patrick Brion, que « dans un monde où le chômeur souhaitait être à une autre place et voir se matérialiser ses rêves, l'apparition de toute une galerie de savants lancés dans les expériences les plus folles n'est pas une coïncidence (...) Tous ces savants ont en commun le refus d'accepter la réalité et la volonté de pénétrer dans le domaine habituellement réservé à Dieu, quitte à provoquer leur propre malédiction ».

À l'exception notable des **Raisins de la colère** et de **Notre pain quotidien**, Marc Ferro note dans son article « Aux États-Unis, cinéma et conscience de l'Histoire » (1984), que le cinéma n'a pas offert de critique fondamentale de la société américaine dans les films abordant la crise de 1929, si ce n'est par le biais de comédies. Mais la vague de films-catastrophe ou de films de science-fiction lors de cette crise puis de celle de 1973 signale selon lui une contre-histoire distincte de l'idéologie dominante, permettant l'expression de fantasmes, d'émotions et de désirs cachés, de manière souvent très libre. Les monstres sont propices à l'expression de sadisme, d'érotisme... et à une attitude de défiance contre l'ordre qui disent les tensions de la société américaine, et qui contribuèrent certainement à une application plus stricte du code Hays. On peut également considérer que ces films se font l'écho de périls qu'annoncent, en Europe ou en Orient, de nouvelles tensions politiques. La menace y est en effet étrangère et les récits situés le plus souvent hors du sol américain.

De plus, les figures de savants fous qui investissent les écrans mais aussi les *comics* américains dans les années 1930, renvoient parfois explicitement aux figures dictatoriales européennes et à leur rhétorique (volonté de donner naissance à une « nouvelle race »...)

UN FILM GOTHIQUE AVEC DES TRAITS D'HUMOUR

Une teinte gothique propice à la peur colore le film, née en particulier de ses décors : la ruine du moulin d'où émerge la créature, le cimetière, la demeure de Pretorius... Le laboratoire de Frankenstein, par sa dimension monumentale et ses zones d'ombres, théâtralise la scène de la naissance de la fiancée. Les lignes courbes ou brisées et le découpage des espaces par des jeux de lumière évoquent le cinéma expressionniste allemand et font émerger ces décors reflétant les âmes torturées voire déséquilibrées et la démesure des êtres qui les habitent. L'aspect inquiétant de Pretorius est mis en évidence par le jeu expressif de l'acteur et un savant dosage d'ombres portées, de gros plan et de contre-plongées amplifiant la dureté de ses traits et la noirceur de son regard. Toutefois, des traits d'humour offrent des contrepoints à la tension du récit et à l'imagerie gothique : figures caricaturales de la vieille servante ou du bourgmestre, humour noir de certaines répliques. La maladresse de la créature

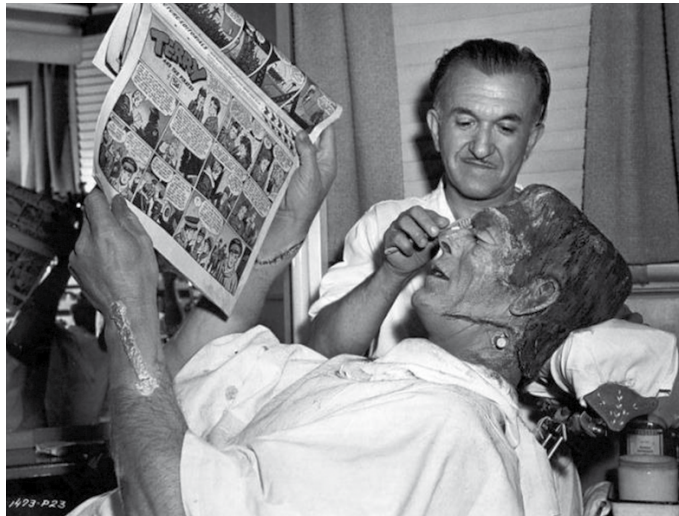
rend la scène touchante. Le personnage de Pretorius n'échappe pas à cette dimension : le comportement et les bruits de ses homoncles prêtent plus à rire qu'à frémir.

LA FIGURE DU SAVANT FOU

Le film suscite une réflexion sur le pouvoir de la science et ses limites. Dans un dialogue avec sa fiancée, Frankenstein exprime des regrets par rapport à ses travaux mais il est encore hanté par son désir « d'engendrer une race ». Toutefois, c'est alité qu'il formule ces propos et il ne semble plus en mesure de porter à lui seul les efforts nécessaires à la poursuite d'un travail dont Elizabeth cherche à le détourner, ni même à supporter la dimension noire du récit. La visite du Dr Pretorius tombe à point nommé : c'est lui qui incarne ici pour l'essentiel la monstruosité, celle du savant démoniaque plus proche de la « magie noire » que de la science, qui pousse Frankenstein à reprendre ses travaux. Nous avons vu que la mise en scène souligne l'aspect inquiétant de ce savant fou, figure récurrente de la littérature du XIX^e siècle dont s'est emparé le cinéma fantastique et de science-fiction pour interroger les dérives de la science et la quête de pouvoir par le biais de la maîtrise scientifique et technique (celle qui, une quinzaine d'années plus tôt, avait alimenté de manière meurtrière la Première Guerre mondiale).



Boris Karloff, James Whale et Jack Pierce : la création d'une icône



La coiffure et le cri de la fiancée de Frankenstein, et Jack Pierce maquillant Boris Karloff pendant plusieurs heures chaque jour.

Trois personnes œuvrèrent à la création pour l'écran de la créature : James Whale, tout d'abord, qui dessina la tête du personnage en mettant en valeur des proéminences osseuses qui révéleraient les points de suture du crâne, particulièrement visibles dans **La Fiancée...** puisque les cheveux de la créature ont été en partie brûlés. Le choix de l'acteur, dont le visage fascinait James Whale, fut déterminant tant son physique singulier contribua pour beaucoup à la force visuelle du personnage.

Karloff, né William Henry Pratt en 1887, est anglais, comme James Whale. Issu d'un milieu aisé, il se détourne de la carrière de haut fonctionnaire pour le théâtre. En gagnant le continent nord-américain, il prend le nom de Boris Karloff, se souvenant d'ancêtres russes mais aussi, fort probablement, parce que son corps massif et sa voix suave (en dépit d'un léger zézaiement) le destinent à des rôles conformes à un patronyme suggérant la force russe. Il débute au cinéma à plus de trente ans et tourne plus de 70 films avant de connaître le succès avec **Frankenstein**. Succès inattendu y compris de la part du studio, qui met en avant Frankenstein et sa fiancée pour la promotion du film, avant de comprendre que c'est le monstre que souhaite voir le public. Karloff se voit ainsi imposer de n'apparaître face à la presse, au début tout du moins, qu'après avoir été maquillé. On peut imaginer

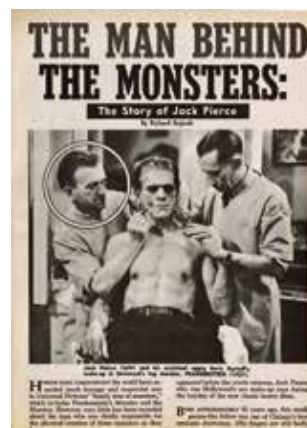
pourquoi l'acteur comprit que ce rôle pouvait limiter sa carrière et qu'il avait intérêt à ne pas l'incarner trop longtemps... Il ne peut néanmoins échapper à son physique qui le contraint à interpréter principalement des rôles d'assassins, de monstres ou de méchants, laissant son nom au générique de quelque 150 films tout en connaissant le succès au théâtre auquel il revient progressivement. Il meurt en 1969.

Le travail de Jack Pierce (1889-1968), le maquilleur des monstres d'Universal, est lui aussi essentiel dans l'élaboration d'une figure qu'il a, littéralement, modelée : c'est lui qui façonna le crâne plat et balafé, posé sur un cou massif d'où émergent deux prises d'électrode, au regard caverneux, à la fois vide et perdu. La créature de Whale est en effet, surtout dans **La Fiancée...**, un être ambigu, à la fois effrayant et menaçant mais présenté comme une victime, ne faisant le mal que par inadvertance ou par dépit, en réaction à une souffrance que lui impose sa solitude et l'impossibilité de trouver sa place au sein de la société humaine, rejetant la monstruosité sur son créateur. Le maquillage nécessaire pour faire apparaître ce visage nécessitait chaque matin plusieurs heures de travail. Le corps de l'acteur devait également supporter un accoutrement de 30 kilos, capitonnage et lourdes semelles, pour donner à la créature sa pesanteur menaçante.

Pierce créa également la fantastique (dans tous les sens du terme) fiancée, s'inspirant pour sa coiffure de la reine Néfertiti, en ajoutant un zébrage blanc suggérant le rôle de l'électricité dans sa naissance. En dépit de cette coiffure hors norme, de cicatrices au visage clairement montrées, des bandes recouvrant ses bras, et de son regard halluciné, un charme étrange émane de ce personnage dont on n'oubliera pas les trois cris qu'elle pousse durant sa très courte prestation à l'écran (elle n'existe que moins de 4 minutes à la fin du film). Des personnages monstrueux mais qui dégagent une présence, une grâce même, révélateurs de la capacité des studios à associer les talents pour créer des images frappantes.



Compléments en ligne : www.cinema-histoire-pessac.com



Pistes pour des analyses de séquences



- **La rencontre avec l'ermite [34'55"]** permet une réflexion sur la part d'humanité de la créature et son incapacité à trouver sa place dans une norme qu'incarnent les villageois.

- **La scène précédant la naissance de la fiancée** est remarquable par le travail de Whale à créer une atmosphère fantastique. On étudiera le montage, les cadrages obliques, les variations d'échelle de plan et d'angles de prise de vue, l'utilisation de la lumière dans un décor grandiose à mettre en relation avec la démesure des projets scientifiques et la mégalomanie des savants qui semblent faire corps avec leurs machines. Elle invite aussi à une réflexion sur cette création (et ses cris !) et les questions éthiques qu'elle pose.

- **La mise en relation du prologue et de la séquence finale**, où apparaît la fiancée libérée de ses bandages [à partir de 1.10'14"] est intéressante parce qu'elle construit un lien explicite entre l'auteur et sa création. On peut repérer ce qui oppose les deux extraits (l'époque, le décor, les personnages, la lumière, les cadrages et le montage) mais aussi tout ce qui permet de les rapprocher, au-delà de l'actrice : le premier plan relève d'une esthétique gothique que l'on retrouve dans le laboratoire de Frankenstein, le personnage féminin placé entre deux hommes, le feu (élément récurrent dans le film)... Le lien tissé entre les deux personnages peut

conduire à une réflexion sur le sous-texte sexuel : la romancière imagine une fiancée désirée par une créature puissante bien différente des esthètes qui l'entourent. Cela ouvre d'autres pistes : que projette un créateur dans sa création ? Le travail de Frankenstein ne présente-t-il pas quelque analogie avec celui de tout artiste, et en particulier le cinéaste, qui pratique lui aussi des « collures » pour donner vie à ces personnages ?

- **La séquence de l'arrestation de la créature par les villageois [à partir de 28'06"]** fait de la créature une victime en développant une imagerie chrétienne : au terme de l'ascension de la créature vers son Golgotha, elle est mise en croix (symbole qui apparaît plusieurs fois dans le film) par une foule déchaînée dont les agissements évoquent les scènes de lynchages au cinéma (*Fury* de Fritz Lang, film quasi contemporain) mais aussi ceux dont étaient victimes à cette époque d'autres parias dans le sud des États-Unis : les Afro-Américains.

Le monstre au cinéma

La représentation du monstre au cinéma, qui parcourt son histoire, est l'héritage d'une tradition littéraire mais aussi picturale (comment représenter par l'image la monstruosité, qui renvoie

à l'altérité et interroge les limites de l'humanité ?) et foraine. C'est du *monstrum* latin que sont issus le nom « monstre » mais aussi le verbe « montrer » et « montrer le monstre » est ici un enjeu central. Son apparition, annoncée mais retardée parfois à l'extrême, révèle, au-delà de l'artifice narratif excitant l'attente, la volonté de préparer le regard du spectateur. Mais nous avons dit que la monstruosité est ici plutôt l'apanage des savants et en particulier de Pretorius. Celui-ci incarne un mélange de monomanie et un désir de pouvoir rendu sensible par la mise en scène. La dimension pathétique de la créature en fait un être désespéré par une monstruosité physique qui l'isole mais dont la bonté ou tout du moins l'innocence suggère une part d'humanité qui s'exprime spécialement lors de sa rencontre avec l'ermite, en particulier par un trait nouveau par rapport au premier film de Whale : l'acquisition de la parole (certes limitée) qui lui permet d'entretenir un rapport plus complexe au monde, et la rapproche du roman de Shelley dans lequel la créature maîtrisait parfaitement le langage. Son humanité s'affirme aussi dans sa quête d'une compagne, qui lui permettrait de sortir de sa solitude mais aussi, d'une certaine manière, de prendre ses distances avec une naissance où n'ont pris part ni amour ni sexualité.

Source de fascination, de rejet et d'empathie, la figure monstrueuse se construit dans le regard du spectateur. Le monstre peut également être perçu comme une incarnation de toutes les formes d'altérité qui font de certains êtres des parias. L'incompréhension et le violent rejet dont souffre la créature disent aussi l'exclusion de tous ceux qui ne correspondent pas à une norme « acceptable ». Les Bohémiens ou l'ermite (qui « éduque » la créature) incarnent, d'une certaine manière, cette altérité puisqu'ils vivent en marge de la société. Mais même parmi eux la créature n'a pas sa place... Dans les limites de son récit et des règles hollywoodiennes, Whale interroge donc également ce rapport complexe, en jouant sur une tension entre mise à distance et identification à l'altérité, à laquelle son homosexualité n'a pu que l'éveiller.

Des références pour aller plus loin



Bibliographie

Sur le cinéma fantastique, James Whale et les studios américains

· **Christian-Marc Bosséno, Jacques Gerstenkorn**, *Hollywood, l'usine à rêves*, Coll. Découvertes, Gallimard, 1992. L'histoire d'Hollywood et le fonctionnement des studios, de leur création aux années 1990.

· **Patrick Brion**, *Le Cinéma fantastique*, La Martinière, 1994. Une recension chronologique des chefs-d'œuvre du genre, au fil d'articles richement illustrés.

· **Jean-Loup Bourget**, *Hollywood, la norme et la marge*, Armand Colin, 2016. Un ouvrage qui permet de mieux cerner l'histoire, la richesse et la complexité du cinéma hollywoodien.

· **Laurent Guido** (dir.), *Les Peurs de Hollywood*, Antipodes, 2006. Réflexions sur la problématique de la peur dans le cinéma hollywoodien, ses représentations et ses significations.

· **Franck Henry**, *Le Cinéma fantastique*, Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2009. L'essentiel pour cerner le « territoire », l'histoire et les lois du genre.

· **Pierre Berthomieu**, *Hollywood classique - Le temps des géants*, Rouge profond, 2009. Premier volume d'un triptyque sur « l'histoire des formes, des

styles et des artistes » du cinéma hollywoodien.

· La revue *L'Ecran fantastique* a consacré de nombreux dossiers aux monstres d'Universal, à Frankenstein, James Whale... dont les numéros 1 (1977), 3 (1978), 10 (1979), 336 (nov. 2012) ou 369 (nov. 2015).

Sur Frankenstein

· **Mary Shelley**, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Parmi les traductions récentes, celle d'Alain Morvan, coll. Folio SF et le volume de La Pléiade *Frankenstein et autres romans gothiques* (2014), accompagnée d'un appareil critique. L'anthologie *Les Savants fous*, Omnibus, 1994, associe le roman à d'autres œuvres traitant du même thème.

· **Claude Aziza**, *Dictionnaire Frankenstein*, Omnibus, 2018. Le bicentenaire de la publication du roman de Mary Shelley valait bien ce dictionnaire subjectif mais passionné qui témoigne de la prégnance du mythe.

Filmographie

· **Frankenstein**, J.S. Dawley, 1910. Première version cinématographique, qui tient moins du roman que de son adaptation théâtrale.

· **Frankenstein**, James Whale, 1931. L'apparition de la figure mythique incarnée par Karloff, dans un film matriciel.

· **Le Fils de Frankenstein**, Rowland V. Lee, 1939. Dernière incarnation de la créature par Karloff. Ygor, valet bossu joué par Bela Lugosi, rivalise de monstrosité.

· **Frankenstein s'est échappé** (*The Curse of Frankenstein*), Terence Fisher, 1957. Pour la Hammer, en couleurs, Peter Cushing est un Frankenstein sans morale face à une créature monolithique.

· **La Revanche de Frankenstein** (*The Revenge of Frankenstein*), Terence Fisher, 1958. Preuve, par la grâce des scénaristes, que Frankenstein, médecin mais aussi créature, est immortel.

· **Frankenstein vs. Baragon** (*Furankenshutain tai chitei kaijū Baragon*), Ishirō Honda, 1965. La créature, réapparait au Japon, revigorée par la bombe nucléaire et défend les hommes contre des monstres locaux.

· **Chair pour Frankenstein** (*Flesh for Frankenstein*), Paul Morrissey / Andy Warhol, 1973. Les marges s'emparent du mythe, s'attachant ici à la dimension perverse et malsaine du baron Frankenstein.

· **Frankenstein Junior** (*Young Frankenstein*), Mel Brooks, 1974. Une parodie très réussie dans laquelle plusieurs scènes des films de Whale sont revisitées.

· **Frankenstein** (Mary Shelley's Frankenstein), Kenneth Branagh, 1994. Une des plus fidèles adaptations du roman qui souligne sa filiation romantique et renouvelle sa représentation.

· **Frankweenie**, Tim Burton, 2012. Le jeune Victor Frankenstein ramène son chien d'entre les morts. Burton rend hommage aux classiques du cinéma d'horreur dans un film d'animation.

Ressources en ligne

https://en.wikipedia.org/wiki/Universal_monsters

La page wikipédia (américaine) consacrée aux « Universal monsters » permet d'en retrouver tous les titres et de cerner les multiples interactions entre les personnages, les acteurs, les réalisateurs...

www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-et-cinema-gothique

L'article de Gilles Menegalodo consacré au gothique pour l'*Encyclopedia Universalis* retrace l'histoire du courant et en cerne les thèmes.

Cin-dossier rédigé par Jean-Philippe Cimetière, professeur de lettres et rédacteur de dossiers pédagogiques pour l'Éducation Nationale. Membre du groupe pédagogique.