

FANTASTIQUE ! DOCUMENTS ET RESSOURCES POUR ABORDER LE GENRE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS LA PERSPECTIVE DE L'HISTOIRE DES ARTS

Introduction : Le cinéma, un art fantastique.

Ont contribué à ce dossier :

Carole Baltiéri, professeur, chargée de mission cinéma à la DAAC.
Éric Busson, professeur
Philippe Caudron, professeur, chargé de mission auprès du Parvis 65.
Arnaud Leclerc, professeur, chargé de mission musique à la DAAC
Olivier Torrès, professeur.

I) Mutations génériques :

La question du “genre” fantastique.

II) Repères historiques : petite chronologie de l'imaginaire.

III) Les procédés fantastiques au cinéma.

IV) Le cinéma fantastique au lycée.

Dossier suivi par Carole Baltiéri

carole.baltieri@ac-toulouse.fr

IV) Le cinéma fantastique et les autres arts.

Support transversal :

Analyse de séquence : Le réveil du monstre, Frankenstein,
J. Whale (1931)

LE CINÉMA : UN ART “FANTASTIQUE”

La projection d'images débute au XVII^e siècle, avec les « lanternes magiques ». Ces appareils furent utilisés pour des spectacles itinérants.

À partir de la fin du XVIII^e siècle, les spectacles de lanterne magique connaissent un grand succès public. Car la lanterne a cela de magique qu'elle permet de faire apparaître, de façon alors considérée comme spectaculaire, des images. Projetées sur un mur, une toile ou un simple drap tendu, on pouvait croire à des apparitions surnaturelles, tout droit sorties du néant. Pour plus d'effet sur le public, on avait l'habitude d'installer la lanterne magique derrière la toile. Ainsi placée hors de vue des spectateurs, l'illusion était totale.

On pouvait même parfois munir la lanterne magique de roulettes et de la sorte faire se déplacer les images projetées aux murs, créant effroi et amusement dans le public.

L'image ainsi projetée prend ainsi une dimension fantastique, soulignée par l'appellation même de magique de l'appareil.

Au XIX^e siècle, la lanterne magique devient accessible aux particuliers, et nombre d'enfants se voient offrir ce jouet merveilleux leur permettant de recréer chez eux la magie du spectacle de projection d'images. Dans un texte célèbre du premier livre de la recherche, *Combray*, Marcel Proust raconte comment cet objet, qui projetait des images fantasmagoriques sur les murs de sa chambre, avait été source d'angoisse dans son enfance.

L'impression « fantastique » causée par ce qu'on appelle « le pré-cinéma » est liée à la surprise de voir projetées des images lumineuses, que des procédés mécaniques pouvaient parfois mettre en mouvement. Et même si les sujets n'étaient pas toujours liés au surnaturel, il n'en demeure pas moins que l'illusion créée par le spectacle prenait une coloration féérique.

La première projection publique de « L'entrée du train en gare de la Ciotat » provoqua d'ailleurs un mouvement d'effroi chez les spectateurs qui se levèrent pour quitter la salle. Voir des images du réel médiatisées sur un écran relevait certainement pour eux du surnaturel.

Dès les débuts du cinématographe, de la déconstruction-reconstruction d'un mur chez les frères Lumière, au voyage dans la lune de Georges Méliès, le cinéma ouvrit de nombreuses perspectives narratives. Ainsi, Georges Méliès, magicien de l'image, exploita-t-il toutes les possibilités offertes par la pellicule : apparition/disparition ; échelles de plans, etc.

C'est pourquoi on peut dire que le cinéma, art de l'illusion, est un art parfaitement adapté à l'irruption du surnaturel dans un cadre naturel et réaliste.

En savoir plus sur le pré-cinéma :

<http://www.animage.org/index.php>

<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/lanterne-magique/presentation/presentation.html>

<http://m.cinematheque.fr/data/document/fiche-pedagogique-couleur.pdf>

Quelques vidéos :

[L'homme à la tête de caoutchouc](#), G. Méliès

[L'arrivée d'un train à La Ciotat](#), Frères Lumière

[Démolition d'un mur](#), Frères Lumière

Texte de Proust, Combray :

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de «chalet», où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer.

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand'tante et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte; puis il s'éloignait du même pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur; fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo. Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger, où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules.

MUTATIONS GÉNÉRIQUES

Ce dossier n'a pas pour vocation de proposer une nouvelle définition du fantastique. Nombre de critiques littéraires ou cinématographiques se sont attachés à définir le fantastique. Pour faire le point sur la définition du fantastique, voici quelques propositions :

Roger Caillois : « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. »

Pierre-Georges Castex : « une intrusion brutale dans le cadre de la vie réelle. »

Tzvetan Todorov : « L'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »

Irène Bessière : « une expérience imaginaire des limites de la raison. »

Dictionnaire du fantastique : « En fait, le fantastique recoupe et recouvre tous les domaines dans lesquels la raison n'a plus cours : folie, rêve, divagation, cauchemar, états suspendus de la pensée, coma, sortilèges, somnolence, accoutumance à des drogues, etc... »

De manière plus générale, on apparente le fantastique à « l'inquiétante étrangeté » expliquée par Freud dans son essai publié en 1919.

Le titre allemand de cet ouvrage est Das unheimlich. Etymologiquement, heimlich c'est ce qui fait partie de la maison, de la famille, mais c'est aussi un synonyme de dissimulation. Un art heimelich est un art qui s'apparente à la magie. Un- est un préfixe antonymique.

Dans ces conditions, le fantastique serait issu d'une situation qui met mal à l'aise, qui s'apparente à un secret divulgué, au dévoilement de ce qui devait rester caché.

Les repères qui sont donnés dans la chronologie concernent des œuvres variées, appartenant au genre, ou se situant en dehors ou à la marge : merveilleux, science-fiction, anticipation, horreur, héroïc fantasy, réalisme magique.... Un seul point commun pour toutes ces œuvres : l'utilisation de l'imaginaire et de l'irréalisme.

C'est précisément en comparant et en analysant cette variété qu'on peut plus clairement distinguer :

- le merveilleux : présentant des éléments surnaturels comme naturels dans l'univers décrit.
- le fantastique, ou le surnaturel est lié au réel, en jouant sur l'hypothèse : « et si c'était vrai ?... » et suscitant ainsi dans la réception de l'œuvre l'inquiétante étrangeté dont parle Freud.
- la science-fiction, où la science joue le rôle de la magie.
- l'anticipation, qui consiste à imaginer un monde futur.
- l'horreur, qui s'applique aux œuvres destinées à faire ressentir ce sentiment de rejet et de peur intense et qui n'est pas forcément liée au surnaturel.
- l'héroïc fantasy, héritée de Tolkien, qui place la fiction dans un univers d'inspiration médiévale où la magie occupe une place de premier rang.

On trouve des séquences sur la définition du fantastique sur les sites suivants :

<http://cms.ac-martinique.fr/discipline/histlettres/file/DELINDE.pdf> : une remarquable séquence histoire des arts, LP

<http://cms.ac-martinique.fr/discipline/histlettres/articles.php?lng=fr&pg=397> : d'autres séquences à consulter.

<http://lettres.ac-dijon.fr/archives/espapro/pedago/letmod/col/fantas/fantastique.htm> : une séquence littéraire.

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

Document réalisé par Carole Baltiéri, chargée de mission cinéma,
délégation académique à l'action culturelle, académie de Toulouse.



Présentation du projet :

La chronologie proposée ne prétend pas à l'exhaustivité.

Son objectif est de déterminer des périodes et des oeuvres phares de façon à poser des repères sur la notion de fantastique, de mettre des oeuvres en relation, dans la perspective de l'histoire des arts. Elle recouvre essentiellement les champs de la littérature et surtout du cinéma, mais propose également quelques liens avec la peinture, la sculpture et la bande-dessinée.

Pour plus de clarté, les différents domaines sont indiqués par des couleurs différentes :

violet pour la littérature

vert pour les arts visuels, hors cinéma

bleu pour le cinéma

orange pour la bande-dessinée.

Sont également indiqués des événements, des personnes, des courants esthétiques, des tendances, et des oeuvres qui ne relèvent pas du genre fantastique, ou qui se situent à la frange.

Ils permettent de mieux comprendre comment les oeuvres sont liées à leur époque, et comment elles trouvent leur place dans l'histoire des arts.

C'est pourquoi, plus qu'une chronologie du fantastique, ce travail présente des oeuvres qui proposent une transmutation du réel, sans distinguer merveilleux et fantastique. (Pour cette question, voir la première partie du dossier : "Mutations génériques")

Antiquité et Moyen-âge : naissance des créaturesp.1

De la Renaissance au milieu du XVIII^e siècle : la fantaisie au service de la pensée.....p.2

Le XIX^e, siècle fantastique.....p.3

Depuis le XX^e siècle : le cinéma s'empare du genre :

Du muet à la fin des années 30 : le genre fixe ses règles au cinémap.4

Séries B, rêveries et peurs cachées, fin des années 30 et années 40.....p.5

Années 50 : le triomphe de la Science-Fiction.....p.6

Années 60 à 80 : Renouveau fantastique.....p.7

Depuis 90 : Postmodernisme et cinéma asiatique. Le fantastique à l'échelle mondiale.....p.8

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE



Aristophane (-445/450 à -385), *Les oiseaux*



Homère, *L'Odyssee*
VIII^e siècle AV.J.C.



Ovide (-43 à 17),
Les Métamorphoses



Lucien de Samosate (120-180),
Histoire véritable



Apulée (125-170),
L'Âne d'or ou les métamorphoses



Enluminures médiévales IV à XVI^es



La légende arthurienne
et les romans de la table
ronde. XII^e siècle



Dante (1265-1321),
La Divine Comédie.



La Dame à la licorne,
fin XV



476 : Chute de l'Empire Romain
Baptême de Clovis

Chute de Constantinople
Invention de l'imprimerie
Fin de la guerre de cent ans : 1453

Antiquité : Merveilleux Païen

Moyen-âge : Merveilleux chrétien

PÉRIODE I : NAISSANCE DES CRÉATURES ANTIQUITÉ ET MOYEN-ÂGE

Novembre 2011. DAAC-Académie de Toulouse



XI^e-XII^e s. : *Histoires qui sont maintenant du passé.* (Konjaku monogatari shū)
Asie - Japon



Les mille et une nuits.
(Datation difficile : entre le X^e siècle et le XIII^e siècle) Orient.

Michel Ange, Plafond de la chapelle Sixtine (vers 1512).



Le Bernin(1598-1680), *Daphné et Apollon*.

inspirations antique et chrétienne.

Peinture et sculpture :



Jérôme Bosch (1453-1516)



Nicolas Poussin, *Vénus montrant ses armes à Énée* (1639)

G.B. Piranese, *Le Pont-levis*, 1761



Jonathan Swift (1667-1745), *Les Voyages de Gulliver*.

Rabelais (1483-1494 à 1553), *Gargantua, Pantagruel*

William Shakespeare (1564-1616), *Macbeth, Hamlet, Le songe d'une nuit d'été...*

Voltaire (1694-1778), *Micromégas*.

Cazotte, *Le Diable amoureux*, (1775)

Charles Perrault (1628-1703), *Les Contes de ma mère l'Oye*

Jean de La Fontaine (1621-1695), *Fables*.



Baroque

Classicisme

Renaissance

Siècle des Lumières

1789, Révolution française.

PÉRIODE II : LA FANTAISIE AU SERVICE DE LA PENSÉE.

DE LA RENAISSANCE AU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE.

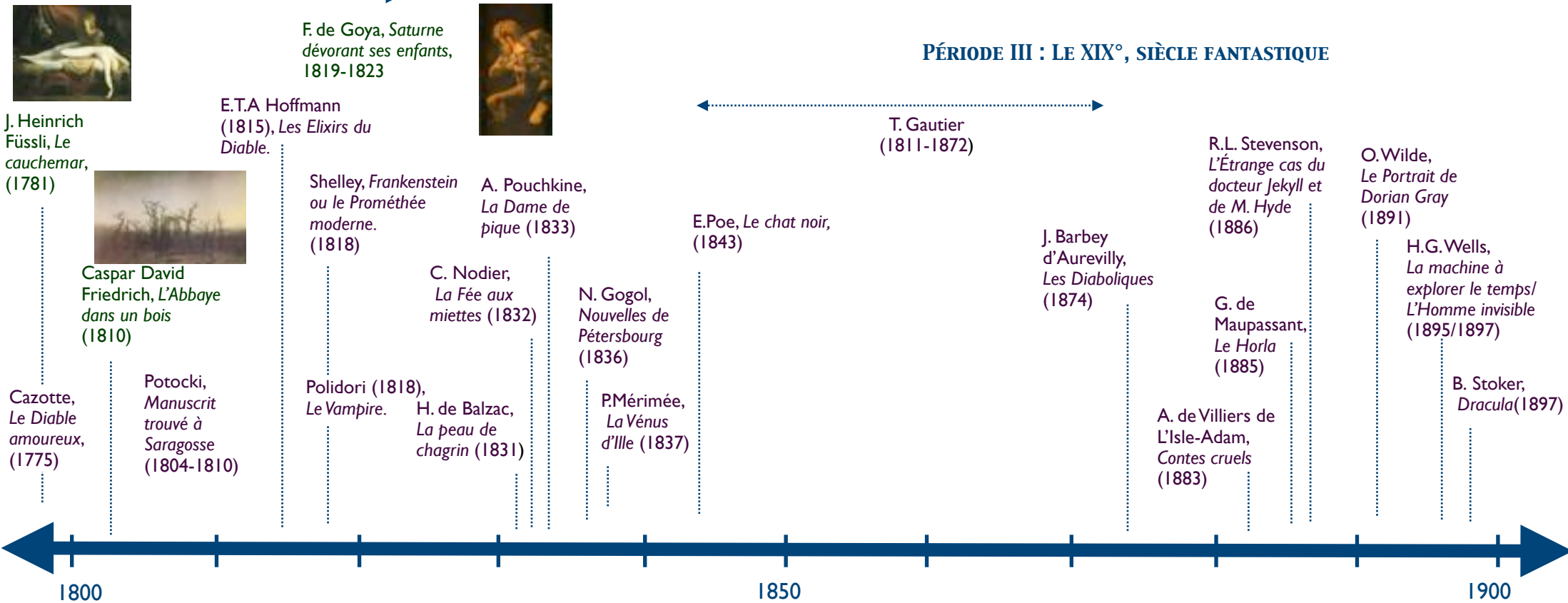
PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE



Maruyama Ôkyo (1733-1795), *Squelette*



PÉRIODE III : LE XIX^e, SIÈCLE FANTASTIQUE



Réaction aux changements politiques qui inquiètent, au rationalisme d'Auguste Comte, au scientisme...

Romantisme

Réalisme



Hokusai, *Le spectre aux assiettes* (1831)





Rouleau représentant un fantôme, XIX^e siècle, Collection Enchô Sanyutei, Temple de Zenshoan, Tokyo

Enshô Sanyutei (1839-1900), *La lanterne pivoine* ; *Le fantôme du marais de Kasane*

Little Nemo in Slumberland, W. McCay, 1905- 1914



G. Di Chirico, Love song, 1914



Le Cabinet du docteur Caligari, Paul Wegener (1920)



The call of Cthulhu, H.P. Lovecraft, 1926

Dracula, Tod Browning (avec Bela Lugosi) (1931)



Frankenstein, James Whale (1931)



E. Munch, Le cri (1893)



Dr Jekyll et Mr Hyde, Otis Turner (1908)

Georges Méliès, Voyages à travers l'impossible (1896-1914)

La Métamorphose, F. Kafka, 1915

Suède = "Laboratoire du fantastique".

Victor Sjöström, La chouette fantôme, 1920

B. Christensen, La sorcellerie à travers les âges, 1921

Metropolis, F. Lang. (1927)

J. Epstein, La chute de la maison Usher (1927)

La Momie, K. Freund (1932)

La Chasse du comte Zaroff, I. Fisher- E. B. Schoedsack (1932)

Freaks, T. Browning (1932)

King Kong, M.C. Cooper- E. B. Schoedsack (1933)

L'homme invisible, J. Whale (1933)



1900

1910

1920

1930

1940

1° guerre mondiale.

1929, La Grande Dépression

Sigmund Freud, 1856-1939

Succès des films fantastiques auprès d'un public confronté à la désillusion du rêve américain.

Expressionnisme allemand

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

PÉRIODE IV : XX° SIÈCLE, LE CINÉMA S'EMPRE DU GENRE

LE GENRE FIXE SES RÈGLES AU CINÉMA (DU MUET À LA FIN DES ANNÉES 30)

Thèmes de l'âge d'or du fantastique au cinéma :

monstruosité, sadisme, érotisme, rébellion contre l'ordre établi.

Le Maître et Marguerite,
1940, M. Boulgakov

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

PÉRIODE V : XX^e SIÈCLE, LE CINÉMA S'EMPARE DU GENRE

SÉRIE B, RÊVERIES ET PEURS CACHÉES...
(FIN ANNÉES 30 ET ANNÉES 40)

L'Antipape,
M. Ernst,
1941-1942



Julio Cortazar,
Nouvelles, 1945-1986

Rêve causé par le vol d'une abeille
autour d'une pomme-grenade une
seconde avant l'éveil, S. Dali,
1944

L'Homme-léopard,
J. Tourneur, 1943

Vaudou,
J. Tourneur, 1943



Cat People,
J. Tourneur, 1942

La 7^e victime,
Mark Robson, 1943



La Belle et la Bête,
J. Cocteau,
1946



L'aventure de Mme Muir,
J.L. Mankiewicz,
1947

Jorge Luis Borges,
L'Aleph, 1949

Orphée,
J. Cocteau,
1950

1940

6 août 1945,
bombardement d'Hiroshima

1950

Deuxième guerre mondiale

Fantastique de la suggestion.

À partir de la fin des années 30, le genre fantastique
est relégué à la série B, et l'entraîne vers la parodie.

Cinéma onirique

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

PÉRIODE V : XX^e SIÈCLE, LE CINÉMA S'EMPRE DU GENRE

ANNÉES 50, LE TRIOMPHE DE LA SCIENCE-FICTION



Le jour où la terre s'arrêta,
R. Wise, 1951

The Thing from another world,
C. Nyby, 1951

Invaders from Mars,
W.G. Menzies, 1953

La guerre des mondes,
Byron Haskin, 1953

Je suis une légende,
R. Matheson, 1954

*L'Étrange créature
du lac noir*,
J. Arnold, 1954



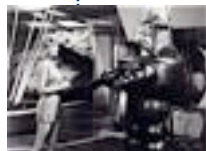
La nuit du chasseur,
Charles Laughton,
1955

Le Seigneur des anneaux,
J.R.R. Tolkien,
1955



*Invasion
of the Bodysnatchers*,
Don Siegel,
1956

L'homme qui rétrécit,
R. Matheson,
1956



La planète interdite,
Fred MacLeod
Wilcox,
1957

Le Septième Sceau,
I. Bergman, 1957



*L'homme qui
rétrécit*,
Jack Arnold,
1957



La mouche noire,
K. Neumann,
1958

Le chien des Baskerville,
T. Fisher,
1959

La malédiction des pharaons,
T. Fisher,
1959

Les yeux sans visage,
G. Franju,
1960

Le fantôme de l'opéra,
T. Fisher,
1960

Le village des damnés,
Wolf Rilla,
1960

*La machine à
explorer le temps*,
G. Pal,
1961

*L'horrible docteur
Orloff*,
J. Franco, 1962

Retour du gothique.

1950

1960

1950-1954 : Maccarthysme

Guerre froide - Inquiétude liée au péril nucléaire, au développement de la recherche atomique...



Magritte, Golconde,
1953



*Les contes de la lune vague
après la pluie*, K. Mizogushi,
1953

Godzilla,
Ishiro Honda, 1954



Histoire de fantôme japonais,
N. Nakagawa, 1959

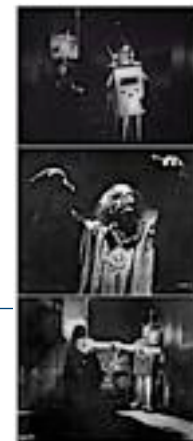


Production en masse de cinéma fantastique mexicain.

Ladron de cadaveres,
F. Mendez, 1956

Trilogie des momies aztèques 1957-1958 :

La malédiction de la Momie aztèque,
La Momie aztèque,
La Momie aztèque contre le robot



**PÉRIODE V : XX^e SIÈCLE, LE CINÉMA
S'EMPARÉ DU GENRE**

**ANNÉES 60 À 80,
RENOUVEAU FANTASTIQUE**

Réalisme magique :
F. Garcia Marquez,
Cent ans de solitude,
1967

Carrie,
Stephen King, 1974

F. Bacon,
Figure en mouvement,
1976



Stalker,
A. Tarkovsky,
1979

La Jetée,
C. Marker,
1962

Le K,
D. Buzzati, 1966

2001, L'Odyssée de l'espace,
Kubrick,
1968

Solaris,
A. Tarkovsky,
1972

L'Exorciste,
W. Friedkin,
1973

Entretien avec un vampire,
A. Rice,
1976

Alien,
R. Scott,
1979

L'Ange exterminateur,
L. Bunuel, 1962

Fahrenheit 451,
F. Truffaut, 1966

Rosemary's baby,
R. Polanski,
1968

L'Esprit de la ruche,
V. Erice, 1973

**Blockbusters :
idée de rentabilité d'un genre adressé aux teenagers.**

Les dents de la mer,
Spielberg,
1975

Stars War, G. Lukas,
1977

Gremlins,
J. Dante, 1984

Ghostbusters,
I. Reitman, 1984

Renouvellement du genre : surinterprétation des phobies

La petite boutique des horreurs,
R. Corman,
1960

8 1/2, F. Fellini,
1963

Le bal des vampires,
Polanski,
1967

Duel,
S. Spielberg,
1971

Frissons,
D. Cronenberg,
1975

Eraserhead,
D. Lynch,
1977

Chromosome 3,
D. Cronenberg,
1979



Les oiseaux,
A. Hitchcock,
1963

Le voyage fantastique,
R. Fleischer,
1966

La Planète des singes,
F.J. Schaffner,
1968

Carrie au bal du diable,
B. de Palma,
1976

Nouveaux mythes :

- Zombies
- Descendants de Norma Bates (Psychose) :
Leatherface (Massacre à la tronçonneuse)
Mickael Meyers (Halloween)
Jason Voorhees (Vendredi 13)
Freddy Krueger (Les Griffes de la nuit)



Tueurs masqués qui symbolisent
la folie meurtrière et insensée
qui surgit dans la réalité.

*Halloween, la nuit
des masques*,
J. Carpenter,
1978

*Les Griffes de la
nuit*, W. Craven,
1984

Evil Dead,
S. Raimi, 1982

Psychose,
A. Hitchcock,
1960

La Nuit des morts-vivants,
G.A. Romero,
1968

*Massacre à la
tronçonneuse*,
Hooper,
1974

Vendredi 13,
Sean S. Cunningham,
1980

1960

1970

1980

Rupture

Âge d'or de Marvel Comics

1975 : Création du Festival
du film fantastique d'Avoriaz

Âge d'or de la Hammer



Onibaba, K. Shindo, 1964

Kwaidan, M. Kobayashi, 1965

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

Réalisme magique

S. Germain, *Le livre des nuits*, 1984

Fellini, *La voce de la luna*, 1990

Hakuri Murakami, *Kafka sur le rivage*, 2002

Avatar, J. Cameron, 2009

J. Tardi, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-sec*, 1976-1998

1980-1992 - E. Bilal, *La trilogie Nikopol*

Harry Potter, J.K. Rowling, 1997-2007

District 9, N. Blomkamp, 2009

Les Autres, A. Amenabar, 2001

2002, *La guerre des Mondes*, S. Spielberg

Abre los ojos, A. Amenabar, 1997

Le 6° sens, Shymalan, 1999

Le Seigneur des anneaux, P. Jackson, 2001-2003

Record, J. Balaguero - Paco Plaza, 2008

Blade runner, R. Scott, 1982

Brazil, T. Gilliam, 1985

Cronos, G. del Toro, 1993

Grosses productions mêlant action et SF :

Independence day, R. Emmerick, 1996

Vague asiatique : J-Horror et K-Horror

Le Labyrinthe de Pan, G. del Toro, 2006

Cloverfield, M. Reeves, 2008

L'Incal, A. Jodowsky - Moebius, 1981

Terminator, J. Cameron, 1984

Poltergeist, T. Hooper, 1982

Remakes

Nouvelle vague d'adaptations

Jurassic park, S. Spielberg, 1993

Dracula, F.F.Coppola, 1992

Frankenstein, K. Branagh, 1994

Whispering corridors, P. Ki-hyeong, 1998

Ring, H. Nakata, 1998

Memento Mori, K. Tae-yong, 1999

Kaïi, K. Kurosawa, 2001

Dark water, H. Nakata, 2003

The Host, Bong Joon-ho, 2006

Thirst, Park Chan-wook, 2009

Shining, S. Kubrick, 1980

The thing, J. Carpenter, 1982

La mouche, D. Cronenberg, 1986

1980

1990

2000

11 septembre 2001 : attentat contre les tours jumelles du World Trade Center

2010

Elephant man, D. Lynch, 1980

1990 : Série TV Twin Peaks - David Lynch : un univers autonome et onirique, étrange et angoissant, teinté de surréalisme.

(1982 : Vincent) - Tim Burton : un univers à mi-chemin entre fantastique et merveilleux.

H. Miyazaki (Nausicaä de la vallée du vent, 1984), maître de l'animation japonaise : univers marqué par les nombreux décalages fantastiques. Dimension onirique.

David Cronenberg : Je est un autre. Histoires de transmutations.

E. Kusturica, (Le Temps des gitans, 1989) : réalisme magique

1994 : Série TV L'hôpital et ses fantômes - Lars Von Tries : réinterprétation personnelle des genres (Antichrist 2008 - Melancholia 2011)

Dépassement de la notion de genre, utilisation du fantastique dans la création d'un univers personnel.

Mélange des genres et entertainment



Depuis 1978 (Superman), incarnations cinématographiques des super-héros : Batman, Spiderman, et autres X-Men... Les Majors exploitent la veine nostalgique en adaptant les comics qui ont bercé la jeunesse d'une génération (Marvel Comics des années 60).

Séries :

1981, Indiana Jones. Les Aventuriers de l'Arche perdue, S. Spielberg

2003, La Malédiction du Black Pearl. Pirates des Caraïbes, G. Verbinski

PETITE CHRONOLOGIE DE L'IMAGINAIRE
PÉRIODE V : XX^e SIÈCLE, LE CINÉMA S'EMPARÉ DU GENRE

DES ANNÉES 80 À NOS JOURS
POSTMODERNISME ET VAGUE ASIATIQUE - LE FANTASTIQUE À L'ÉCHELLE MONDIALE

LES PROCÉDÉS FANTASTIQUES AU CINÉMA

Dans le roman, le fantastique naît de la confrontation de l'individu avec un événement surnaturel. Le genre est donc lié au point de vue interne.

Or, lorsque le cinéma s'empare du genre, il va devoir créer ses propres procédés, puisqu'il est un art de la monstration, alors que le fantastique relève de la subjectivité et de la suggestion.

Le cinéma fantastique sera ainsi partagé entre deux procédés : l'exhibition du procédé et la suggestion.

I) Montrer : le support des effets spéciaux.

Dans un premier temps, jusqu'à l'âge d'or du cinéma fantastique, le cinéma fantastique a donc consisté à attester à l'écran de la réalité du phénomène. Il a donc donné naissance aux grands mythes fantastiques : Frankenstein, Dracula, King Kong, ... Les monstres sont exhibés comme des bêtes de foire. Les effets spéciaux se développent.



Avec le monstre King Kong, par exemple, Willis O'Brien (1) est l'un des pionniers de l'animation de personnages en trois dimensions. Le gorille géant est une marionnette de 80 cm de haut, que l'on recouvre de fourrure de lapin, en dépit des avertissements de son collègue Marcel Delgado (2) : il est convaincu que les doigts des animateurs vont s'imprimer dans la fourrure de la marionnette pendant l'animation, et qu'on la verra onduler bizarrement à la projection.



Delgado est loin de se douter que les premiers spectateurs croiront que ce défaut technique est voulu, et que les poils de Kong « se hérissent de fureur » ! Les pieds du gorille, munis de pas de vis, sont vissés et dévissés à la table d'animation à chaque pas. Les iris de ses yeux sont percés de petits trous dans lesquels on insère des aiguilles pour animer son regard.



Les décors miniatures dans lesquels évoluent King Kong et les dinosaures de « Skull Island » sont munis de petits écrans en feuilles de caoutchouc chirurgical tendu sur lesquels on projette les prises de vues réelles des acteurs image par image, pendant l'animation. Ils ne peuvent apparaître que dans une petite partie du cadre, mais grâce à cette innovation technique, les comédiens et les créatures préhistoriques semblent se côtoyer, car les marionnettes peuvent être placées devant les acteurs, et plus seulement à côté d'eux.

Les seuls éléments de Kong construits à leur taille réelle étaient un bras géant articulé avec une main, ainsi qu'une jambe et un pied. Pour le buste, il fallut quarante peaux d'ours et trois hommes pilotaient cet ensemble articulé. A la sortie du film, les plus folles rumeurs coururent : King-Kong n'était qu'un humain sous une peau de singe, ou King-Kong est un singe réel de 3 mètres de haut!

La réalisation de Kong a aussi nécessité d'incruster des acteurs réels au premier plan, devant les scènes tournées image par images avec les marionnettes. Pour ce faire, Linwood G. Dunn (3) fait appel à des techniques novatrices d'incrustations différentes développées au cours des années précédentes.



1. Willis O'Brien (1886-1962), cinéaste américain/pionnier des effets spéciaux.

2. Marcel Delgado (1901-1976), sculpteur et réalisateur de maquette. Sa technique du stop-motion a révolutionné le cinéma.

3. Linwood G. Dunn (1904-1998), technicien en effets spéciaux, pionnier dans la technique de l'incrustation.

À côté du développement des effets spéciaux qui révèlent le monstre au spectateur, et qui trouve son apogée avec les images de synthèse qui naissent en 1991, et avec les nouvelles techniques numériques (voir [Avatar, James Cameron, 2009](#), 2^o partie de l'article de Alain Bielik, spécialiste des effets spéciaux, fondateur et rédacteur en chef de la revue S.F.X), un mouvement de réaction se met en place. Il s'agit de délaissier l'exhibition au profit de la suggestion.

2) Suggérer : le hors-champ, l'ombre et l'obscurité :

En 1942, Jacques Tourneur réalise *Cat people*, un film sans maquillage, sans effets spéciaux, qui joue avec l'invisible et le hors-champ, ce qui est caché et qui suscite ainsi d'autant plus l'inquiétude chez le spectateur. Naît alors l'idée qu'au cinéma, le hors-champ constitue un espace à exploiter dans la veine fantastique, qui investit également l'ombre et l'obscurité : ce qu'on distingue mal est d'autant plus effrayant. On joue ainsi sur le pouvoir hyperbolique de l'imagination, propre à intensifier le danger, à imaginer le pire.

L'angoisse est redoublée par le son. Des thèmes musicaux accompagnent l'apparition du monstre, l'annoncent pour mieux la retardent, suggèrent sa présence. Le son ou la musique soulignent souvent une atmosphère lugubre et malsaine.

L'absence d'utilisation de musique peut aussi créer une atmosphère étouffante pour le spectateur. Par exemple, dans le film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock (1963) , elle donne à la fois l'impression de temps réel et à la fois d'un temps suspendu. (Voir fameuse scène finale).

Jacques Tourneur dans *Cat People* exploite lui aussi l'utilisation du son, en inventant l'effet-bus, qui consiste à créer un effet de rupture dans la montée de l'angoisse, en redoublant l'image par le son dans la création d'un effet de surprise. Cette appellation est née d'une scène de poursuite stoppée par le surgissement d'un bus qui y met fin en permettant la disparition de la femme poursuivie par la "Féline".

3) Réinventer le point de vue subjectif :

Le fantastique n'en finit jamais d'exploiter les possibilités du cinéma. Fin des années 90 et début des années 2000, deux films exploitent les possibilités du point de vue subjectif : dans le 6^o sens de Shyamalan comme dans *les Autres* d'Amenabar, le spectateur est mené en bateau par une caméra subjective. Un renversement final de l'élément surnaturel redouble par l'effet de surprise le plaisir du spectateur.

4) Exploiter la vidéo retrouvée :

Par ailleurs, on assiste depuis 2008 environ, à une utilisation des nouvelles technologies comme élément scénaristique propre à susciter inquiétude, mais surtout horreur : *Cloverfield*, *Record* ou *Paranormal activity* intègrent l'utilisation permanente de la vidéo numérique qui est devenue une pratique banale chez le public auquel ces films s'adressent (adolescents) : il s'agit donc d'attester la réalité du surnaturel par une vidéo personnelle retrouvée, et qui témoigne, telle un vestige. Le réalisateur devient un archéologue de l'horreur, à l'instar de certains auteurs de littérature fantastiques du XIX^o siècle, qui introduisaient leur récit par une note destinée à attester de sa véracité : manuscrit retrouvé, récit entendu de la bouche du témoin direct, etc.



Il serait bien sûr injuste de ne pas rapprocher ce dispositif du film dont il est l'héritier : *Le Projet Blair Witch*, dont le retentissement est à mettre au compte de l'approche marketing de la production qui a consisté à faire circuler sur internet une rumeur présentant le film comme un authentique documentaire et suggérant une réelle disparition inexplicable des 3 protagonistes.

LE CINÉMA FANTASTIQUE AU LYCÉE

Ressources en ligne autour des films de Jeunes et lycéens au cinéma et de Ciné Lycée.

Sur les films de jeunes et lycéens au cinéma, dossiers en ligne : [Lycéens au cinéma.org](http://Lycéens_au_cinéma.org) (Code : LIVRETS)

De nombreuses exploitations pédagogiques : [Site image du cinéma le Lux](http://Site_image_du_cinéma_le_Lux)

Films du dispositif Jeunes et lycéens au cinéma :

- *The Host*, Bon Jong-hoo, 2006

<http://ww2.ac-poitiers.fr/daac/spip.php?article686>

http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1240178477155/0/fiche___ressourcepedagogique/&RH=CULT
www.delasuitedanslesimages.org/IMG/pdf/The-Host.indd3.pdf

- *Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001

<http://www.franceculture.fr/plateformes-le-cine-club-de-jean-douchet-kairo-de-kiyochi-kurosawa.html>

<http://www.fragil.org/focus/1327>

<http://www.critikat.com/Kairo.html>

- *Shining*, Stanley Kubrick, 1980

<http://www.zerodeconduite.net/blog/index.php?itemid=18612>

<http://www.cndp.fr/languesenligne/langues-vivantes-etrangees/anglais/le-labyrinthe/lycee-b1-b2.html>

www.kawenga.org/educationalimage/.../ressources-lyceens07-08.pdf

http://www.simpsonspark.com/references/refs_film_shining.php

- *Sleepy hollow*, Tim Burton, 1999

www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/.../sleepy.pdf

<http://acap.acap-cinema.com/sleepyhollow/sleepyhollow1.html>

<http://www.generique-cinema.net/analyses/elfman.html>

<http://cadrage.net/sleepyhollow.html>

<http://www.grignoux.be/dossiers-pedagogiques-107>

<http://www.discip.ac-caen.fr/lettres-histoire/MAJ%2025032005/etude%20du%20filmsleepy%20hollow/sleepyhollow.html>

- *Tigre et dragon*, Ang Lee, 2000

<http://www.film-et-culture.org/tigretdragon/tigretdragonA.htm>

<http://cine-l-affiche-en-plein-coeur.over-blog.fr/categorie-10379734.html>

Films de Ciné Lycée :

- *2001, l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968

http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_2001odyssee.htm

- *King Kong*, M.C. Cooper- E. B. Schoedsack, 1933

<http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/spip.php?article674>

<http://www.ecoleetcinema92.ac-versailles.fr/cinema/spip.php?article21>

http://www.uoh.fr/sections/sciences-societe/sciences_sociales/copy4_of_regards-croises-sur2360

- *L'aventure de Mme Muir*, J.L. Mankiewicz, 1947

L'avant-scène cinéma n°237 (Revue)

<http://biozlab.com/CINEPAGE/upload/documents/pdfs/Aventure%20de%20Mme%20Muir.pdf>

- *La Belle et la Bête*, J. Cocteau, 1946 :

<http://biozlab.com/CINEPAGE/upload/documents/pdfs/La%20belle%20et%20la%20bete.pdf>

<http://pedagogie.ac-toulouse.fr/ecoleetcinema31/films/bellebete/fiche.htm>

<http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/arts-culture/spip.php?article286>

- *Les contes de la lune vague après la pluie*, Kenji Mizogushi, 1953

<http://medialog.ac-creteil.fr/ARCHIVE36/mizoguchi36.pdf>

<http://www2.cndp.fr/cav/lune/>

- *Le 7° sceau*, Ingmar Bergman, 1957 :

L'avant-scène cinéma n°410 (Revue)

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/bergman/septiemesceau.htm>

- *Eléphant man*, David Lynch, 1980

<http://www.crdp-nantes.fr/artsculture/cinema/elephant-man/index.html>

http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/Mire/teledoc_elephantman.pdf

- *La nuit du chasseur*, Charles Laughton, 1955

<http://www.ecoleetcinema92.ac-versailles.fr/spip2/spip.php?article37>

<http://lewebpedagogique.com/educationimage42/files/2010/09/NuitduChasseur.pdf>

<http://www.film-et-culture.org/fiches/nuit-du-chasseur.pdf>

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/laughton/nuitduchasseur.htm>

LA FIGURE DU MONSTRE

Répertoire de sites pour travailler autour de la figure du monstre en littérature et arts visuels

- Un dossier riche et complet, *Les monstres dans la littérature et au cinéma : exemples de séquences pédagogiques* :

<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article29>

- Un dossier du musée des Beaux-Arts de Nancy, *Beautés monstres, curiosités, prodiges et phénomènes* :

http://www.ac-nancy-metz.fr/associations/semba/de_bm.pdf

- L'exposition virtuelle de la BNF sur le bestiaire dans les enluminures, avec une section consacrée aux montres :

<http://expositions.bnf.fr/bestiaire/index.htm>

- Le dossier thématique du musée du Louvre sur *Monstres et héros* :

http://www.louvre.fr/llv/dossiers/page_theme.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226592&CURRENT_LL_THEME%3C%3Ecnt_id=10134198673226592

- Le dossier pédagogique de la cité de la mer de Cherbourg, *Monstres marins, mythes et légendes* :

<http://mediatheque.citedelamer.com/fr/dossiers-thematiques/mythes-et-legendes-de-la-mer/default.asp>

- Un exemple d'activités menées en Arts appliqués autour de la *Métamorphose de Kafka* :

http://ww2.ac-poitiers.fr/arts_app/spip.php?article270

LA VIOLENCE D'UNE MOUCHE

Par Philippe Caudron

Professeur agrégé d'Arts Plastiques au Lycée Marie Curie, Tarbes

Chargé de mission au Service Educatif du Centre d'Art Contemporain du Parvis, Tarbes.

(En préparation pour 2012 : une journée d'étude sur la violence des images).

Violenter le spectateur : une longue tradition

Dans un entretien avec Serge Grünberg, David Cronenberg qualifie *La Mouche* de « film de genre, SF et horreur ». Le film d'horreur, qu'il semble difficile de distinguer du fantastique, vise à violenter le spectateur et à lui faire très peur. Qu'un spectacle soit pour le spectateur une épreuve parfois insoutenable n'appartient pas en propre au cinéma d'horreur. Nietzsche et Artaud nous rappellent que le rapport à la violence est consubstantiel au théâtre occidental, et les peintures de Titien, Caravage, Goya, Delacroix, sont pleines de viol, de meurtres, de tortures...

Ce qui permet de distinguer le cinéma d'horreur des autres types de représentation de la violence c'est qu'il a recourt à la mise en scène de mondes improbables et insensées, comme la possibilité de la téléportation puis de la fusion entre un homme et une mouche puis avec une barre métallique.

La permanence d'une représentation artistique de la violence, qui répond sans nul doute à un impératif, se double de la permanence de questions d'ordre esthétique et éthique : Quels moyens utiliser pour déclencher des émotions qu'habituellement on fuit? Doit-on montrer, détailler, suggérer les horreurs ? Peut-on faire violence au spectateur ? Le doit-on ?

N'envisageons pas ces questions comme des spéculations théoriques, car elles sont liées aux difficultés qu'endurera réellement le spectateur, et plus précisément dans le cadre scolaire des adolescents. La violence des images les laissera parfois sans voix. Et s'est de pouvoir à nouveau parler et penser afin de se dégager de l'emprise de la sidération qui motive la rédaction de ce texte.

LES MOYENS POUR FAIRE PEUR : UN « MONSTRE ODIEUX »

Montrer un monstre.

Dans un film, la peur naît de ce que l'on nous montre mais aussi, et surtout dirait Hitchcock, comment on nous le montre. *La Mouche* ne confronte pas le spectateur à des scènes de viol, de torture, de meurtre ou de cannibalisme. L'horreur et le dégoût seront provoqués essentiellement par la contemplation de monstres hideux et répugnants.

Car ici pas de monstre invisible laissé hors champ pour mieux emballer l'imagination de la terreur. Le réalisateur utilise le gros plan afin de détailler les métamorphoses du corps de Brundle contaminé par une force étrangère qui s'empare de lui.

Cronenberg s'inscrit ici dans la tradition de l'exhibition des « monstres réels » dans les foires, ainsi que nous le rappelle *Freaks* (1933), le film de Tod Browning. D'ailleurs le latin monstrare à l'origine du mot confirme la vocation du monstre à être objet de curiosité visuelle, d'attraction et de dégoût, pour un être à la fois à la fois proche et différent de la communauté des vivants ordinaires.

Vomir de dégoût

Les divers monstres qui nous sont donnés à voir vont provoquer chez le spectateur du dégoût, de la répulsion. Seth Brundle est d'ailleurs dégoûté par Brundle-mouche : « Chaque fois que je me regarde, je suis plus répugnant » déclare t-il à Veronica. Et lorsqu'il vomit pour la première fois devant elle : « ho ! C'est dégoûtant ».

Plus précisément la vue d'une matière innommable, proche de l'informe et mêlée aux fluides corporels est « à vomir » : boyaux sanguinolents et informes du babouin déchiqueté (17 : 31) ; la peau boursouflée puis couverte de fluides ; les doigts qui se percent en laissant échapper un liquide (54 : 58) ; la larve molle et ensanglantée qui sort du ventre de Veronica ; l'enzyme vomie par Brundle-mouche (1 : 02)...

L'hybridation et le changement d'échelle

Un monstre est une « Créature légendaire, mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire ».

Dans *La Mouche*, le monstre est un assemblage d'un homme avec une mouche. Mais en s'hybridant avec un humain l'insecte acquiert une taille humaine : ce changement d'échelle va rendre visible ce qui habituellement de se voit pas : tout d'abord des poils énormes et durs, l'enzyme corrosive pour liquéfier les aliments et son vomissement, la consommation de sucre, la capacité sexuelle, l'agilité et la force physique. Ce qui est normal pour une mouche devient monstrueux pour un humain.

Voir la défiguration et la mise en pièce en direct

Dans ce film, c'est plus qu'un monstre qui nous est montré mais un monstre qui se transforme et évolue inexorablement vers le pire, comme une maladie grave. A chaque nouvelle venue de Veronica dans le laboratoire nous appréhendons avec elle d'être confronté à une forme toujours plus horrible de la métamorphose physique et psychique de Seth Brundle : la monstruosité sera-t-elle désespérée ou menaçante ?

Plus impressionnantes encore sont les séquences qui nous montrent le corps humain tombant en pièce : Brundle constate que ses dents se déchaussent, ses ongles ne tiennent plus, puis une oreille tombe toute seule.

Enfin la séquence finale nous montre « en direct » la naissance d'une mouche de 80kg au milieu d'un affrontement général.

Le monstre comme métaphore

Pour Cronenberg, le monstre est d'abord une métaphore. A ce titre, diverses interprétations de Brundle-mouche existent. Il y a celles qui trouvent leur source dans les inquiétudes collectives d'une époque. Ainsi la métamorphose de Brundle a été mise en relation avec le Sida. Mais aussi avec l'inquiétude suscitée par les manipulations génétiques. L'Hybris prométhéen du scientifique Seth Brundle qui souhaite révolutionner le monde par la téléportation conduirait à la perte de l'humanité.

D'autres interprétations pointent des angoisses liées à la condition humaine. Pour Cronenberg *La Mouche* c'est d'abord « une histoire très humaine. Sur le vieillissement, la maladie, la mort ». Dans le même ordre d'idée on trouve la peur d'accoucher d'un bébé monstre chez la femme enceinte

On pourra aussi inscrire Brundle-mouche dans la catégorie des personnages doubles, tel le docteur Jekyll et Myster Hyde : sous une apparence corporelle « normale », dont l'adaptation plus ou moins réussie aux règles sociales ferait symptôme, se cache un monstre. Dans La Mouche, la fusion génétique va révéler les pulsions jusque là non assumées de Seth Brundle : « Cela [la téléportation] va me permettre de découvrir le potentiel qui est en moi et que j'ai négligé durant toutes ses années par la poursuite obsédante de mes recherches ». (42 : 33)

Seth Brundle poursuit son raisonnement : « La téléportation.....est une purification.....l'homme devient roi...je me suis senti un surhomme ».

Ces pulsions « négligées », refoulées, ce sont les désirs de domination physique des autres hommes quitte à agir avec violence et cruauté, et le désir de performances sexuelles hors norme avec les femmes.

Le film permettrait d'exorciser la peur d'être dépassé, possédé par ses pulsions enfouies.

LES MOYENS POUR FAIRE PEUR : BRUTALITE ET INQUIETUDE

Une force démesurée et menaçante.

Brundle-mouche acquiert une force démesurée. Associée à la panique qui le gagne à mesure qu'il perd son identité d'humain, il est conduit à des actions d'une brutalité démesurée et sadiques : il casse le bras de l'homme avec qui il fait un bras de fer, dissout la main et le pied de Stathis puis tente de sacrifier la femme qu'il aime.

L'inquiétude du spectateur : Veronica menacée.

Si les séquences qui violentent le spectateur sont peu nombreuses, tout le film le met dans l'inquiétude et le qui-vive. Cette impression repose essentiellement sur la situation vulnérable de Veronica, femme seule confrontée à deux hommes, Brundle-mouche et Stathis, qui sont potentiellement menaçants.

Cela débute avec la venue de Veronica dans l'entrepôt désaffecté à l'écart de la ville et la nuit. Cela se poursuit à chaque nouvelle entrée de Veronica dans le laboratoire : elle attend l'apparition de Brundle-mouche dont on ne peut prévoir ni l'apparence ni le comportement.

La jalousie de Stathis renforce cette impression de danger latent. Il semble prêt à transgresser les limites posées par Veronica, comme le montre sa présence dans sa salle de bain alors qu'ils ne sont plus ensemble.

LES MOYENS POUR FAIRE PEUR : LA STRUCTURE DU RECIT

L'impuissance des personnages.

Finalement, les séquences que nous avons sélectionnées ne sont réellement effrayantes que remises ensemble, dans le crescendo vers l'horreur qu'elles composent. Car ce qui caractérise le film d'horreur s'est bien l'impuissance des personnages à sortir d'une situation dangereuse malgré leurs efforts. « Qu'est ce que tu veux que je fasse, pourquoi m'as tu appelé ? » (1 : 02) demande Veronica à Seth qui sait déjà qu'il ne pourra pas lutter contre la métamorphose à l'œuvre. « 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. »

Un cauchemar sans réveil

Autre caractéristique fondamentale du film d'horreur selon Eric Dufour, c'est que le cauchemar n'a pas de fin. La mort de Brundle-mouche ne constitue pas une issue puisque le sort de Veronica enceinte reste ouvert. Que l'on se rappelle par exemple la fin des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, celle de *Pulsion* de Brian de Palma, ou de *The Thing* de John Carpenter.

LES MOYENS POUR FAIRE PEUR : NE PLUS DISTINGUER REALITE ET FICTION

Un autre moyen utilisé par Cronenberg pour faire peur est propre au genre fantastique. Pour rendre visible l'anormal, la monstruosité, dans un monde « ordinaire » le cinéaste est conduit à donner l'illusion d'une présence réelle à ce qui est irréel. La vraisemblance du monstre tend à faire oublier chez le spectateur la nature fictionnelle de ce qu'il regarde. C'est dans ses conditions qu'il éprouve inquiétude, dégoût, effroi.

Une sculpture en mouvement.

Pour que la contemplation du monstre provoque l'effroi chez le spectateur, son apparence devra être crédible, son degré de réalisme équivalent aux acteurs et au décor qu'il côtoie.

Dans ses entretiens avec Serge Grunberg, David Cronenberg déclare qu'il souhaite que son film soit « plus qu'une image. Je veux la tridimensionnalité. C'est le côté sculptural dont je parlais avant. Le physique, le tactile. L'image ne suffit pas. Même une image dans un miroir n'est pas assez attirante. Brundlefly, ça c'est quelque chose. Ça peut se toucher. Pour moi, le cinéma, c'est quelque chose de très tactile. Pas seulement visuel ».

Le film fait donc nécessairement appel à « des effets spéciaux », des trucages qui relèvent de la sculpture. L'insecte géant dans la séquence finale est une marionnette animée par des mécanismes robotisés. Avant cette ultime transformation, Jeff Golblum revêtira un costume de latex qui lui donnera une peau de plus en plus répugnante, et dont le modèle fut des photographies d'épidémies.

Un documentaire ou une fiction ?

Le film de Cronenberg s'affiche comme une fiction, une science fiction même. Et pourtant l'utilisation d'une caméra qui filme les expériences de téléportation cherche à brouiller les frontières entre fiction et documentaire, entre imaginaire et réalité : la caméra de Veronica est un témoin qui enregistre de façon mécanique et objective les expériences de Seth Brundle, c'est-à-dire la réalité objective de la téléportation puis de la monstruosité de Brundle-mouche. Cette caméra vise à rendre crédible ce que l'on voit.

Les images réalisées par cette caméra vidéo se confondent parfois avec celle réalisée par la caméra du cinéaste.

Première téléportation du Babouin filmé par Véronica. (17 : 40)

On la voit caméra à l'épaule puis préparer et filmer l'interview de Brundle après l'échec de la téléportation. Lorsque Véronica fait le point sur Seth Brundle la caméra vidéo et la caméra du cinéaste se confondent.

Deuxième téléportation du Babouin filmé par Veronica. (27 : 20). Elle regarde avec la distance, la protection de sa camera ce qui va sortir du télépod.

Téléportation de Brundle filmé sur pied. (34 : 13)

« Comment Brundle mouche mange-t-il ? » filmé par Veronica (1 : 06)

Brundle explique de façon scientifique sa digestion avec une distance auto-ironique et sadique :

« Prêt pour une démonstration les enfants ? On y va. »

La même image de Brundle mouche en plan moyen s'altère en qualité après un plan sur Véronica.

On comprend avec un travelling arrière que l'image filmée est maintenant regardée à la télévision par Sethis. Mais cette image-documentaire va le conduire à intervenir.

Rêve ou réalité.

Afin de brouiller les repères et de rendre encore plus vulnérable le spectateur, Cronenberg utilise un moyen récurrent dans le genre du film d'horreur : la confusion entre le rêve et la réalité.

Veronica accouche d'une larve (01 : 08).

Dans cette séquence, rien ne nous permet de savoir à quel moment nous basculons dans le rêve. Véronica annonce qu'elle est enceinte à Sethis. Puis vient l'arrivée à l'hôpital et l'accouchement. La séquence se termine par un plan rapproché sur le visage rempli de terreur de Véronica qui hurle suivi d'une succession de plans rapprochés sur le visage de Sethis et du personnel tous terrifié, et enfin d'un plan rapproché sur une énorme larve blanche maculée de sang qui sort du ventre de Véronica.

Enfin on voit Véronica qui se réveille dans son lit et nous comprenons qu'il s'agit d'un cauchemar.

ETRE DANS L'IMAGE ET DEVANT L'IMAGE : PLAISIR OU TRAUMATISME

L'effet de réel du cinéma : un merveilleux trompe l'œil

Comme la peinture de l'Antiquité et celle de la Renaissance, le cinéma a ses récits plus ou moins fabuleux qui visent à illustrer sa capacité à donner l'illusion d'une présence réelle et vivante. De même que les raisins peints par Zeuxis durant l'Antiquité attiraient les oiseaux, de même que Cimabue s'efforça en vain de chasser une mouche peinte par Giotto sur son tableau à la fin du XIVe siècle, de même en 1896 les spectateurs se mirent à crier de peur et se levèrent pour ne pas être écrasés par *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, le film des Frères Lumière.

Le franchissement du cadre : la condition de l'émotion

Toute image, quelle soit picturale, photographique ou cinématographique se définit par son cadre qui matérialise la limite entre le réel et sa représentation. Or dans ces 3 histoires on constate qu'il y a un franchissement du cadre : oiseaux, peintre, spectateurs ne distinguent plus, durant un instant, le réel et son image : l'enjeu est bien sur de démontrer l'excellence technique des peintres

et du cinéma afin de susciter l'admiration du spectateur. Et cette admiration ne peut émerger que lorsque l'image rentre dans son cadre, redevient une œuvre d'art fabriquée par un homme.

Mais l'enjeu de l'effacement du cadre est aussi, comme le rappelle entre autre Serge Tisseron, d'éprouver des émotions devant une image comme devant la réalité. « Nous devons donc provisoirement suspendre notre jugement et y croire comme à du vrai ». Et ceci n'est possible que parce que le spectateur se sait encadrée par le dispositif cinématographique qui lui dit que ce qu'il verra n'est « que fiction » voir ici science fiction.

La confrontation avec le monstre sera vécue sans danger. Autre garantie de sécurité, la commission de contrôle du CNC informe que la violence des images ne peut nuire qu'aux moins de 12ans.

Le retour du cadre : la distance nécessaire.

Christian Merz rappelle que le spectateur peut oublier par instant qu'il se trouve devant un film, pris par l'émotion comme dans un rêve. Mais ces instants sont isolés. Mais pour pouvoir prendre de la distance par rapport à elles, nous devons être capables à tout moment de percevoir ces images comme des constructions subjectives.

Sur cette question *La Mouche* n'est pas un pur trompe-l'œil. David Cronenberg nous donne les moyens de la distanciation. Car le risque d'« une image qui se donne pour être un pur reflet du vrai dissuade en effet les opérations de transformation psychique par lesquelles les spectateurs tentent de se l'approprier » rappelle Serge Tisseron.

L'effacement définitif du cadre : l'impossible distance.

Mais lorsque cet effacement du cadre devient durable il devient source d'angoisse : les contenus de l'image menacent réellement le spectateur. L'écran de cinéma, qui lui garantissait d'éprouver des émotions sans danger car il regardait une fiction encadrée, est alors rompu. L'émotion le submerge, il n'en est plus maître, comme dans un cauchemar.

Cette confusion a deux origines principales : la nature même de certaines images qui s'impose comme réelle et empêche tout écart, telles les images d'actualités et les images pornographique; la disposition psychique du spectateur qui pour des raisons variées et inconscientes ne peut plus prendre de distance avec ce qu'il voit. On précisera que dans ce cas nul besoin de voir un film d'épouvante pour être violenté par une image.

LA MISE A DISTANCE DANS LA MOUCHE

La double caméra

La présence de la caméra vidéo tenue par Veronica permet aussi une distanciation avec ce que l'on voit, notamment dans la téléportation de Brundle (34 : 13) :

On différencie d'un côté la caméra-témoin qui reste fixe et de l'autre la camera-fiction du cinéaste qui effectue un travelling avant puis une contre-plongée sur Brundle qui sort du télépod. Ces points de vue subjectifs expriment le désir de curiosité du spectateur puis le sentiment de puissance que Seth éprouve. Il domine le spectateur.

L'explication scientifique

Malgré sa métamorphose, Seth Brundle reste un scientifique qui cherche à comprendre ce qui arrive lors des expériences de téléportation. Pourquoi le babouin téléporté est déchiqueté, pourquoi Brundle se transforme après sa téléportation trouve son explication dans sa fusion avec une mouche grâce à l'ordinateur. Il en va de même avec le vomissement.

Le discours rationnel met à distance l'émotion première de peur et de dégoût.

L'humour

Seth Brundle ne perd pas son auto ironie lorsqu'il devient Brundle-mouche, même si les traits à l'encontre de Veronica se font cruels : Lorsqu'il peut marcher au plafond, habité à nouveau dans un sentiment de toute puissance, Seth déclare à Veronica : « Je vais devenir quelque chose qui n'a jamais existé. Je vais devenir Brundle-mouche. Tu n'crois pas que ça mérite un ou deux Nobel ? ». (I : 06).

La pitié

Comme dans un personnage de tragédie, Seth Brundle suscite alternativement la crainte et la pitié. Ses appels à l'aide atténuent l'angoisse qu'il provoque par ailleurs. Qui plus est, la compassion de Veronica, digne de La Belle et la Bête, ne se démentira pas, même devant sa brutalité et sa monstruosité finale.

POURQUOI RECHERCHE-T-ON DES IMAGES VIOLENTES ?

« Be afraid ! Be very afraid ! » : Pour qu'elle raison cette injonction de Veronica adressée à Tawny figure-t-elle sur les affiches américaines de La Mouche sinon parce qu'elle va attirer des spectateurs en lui promettant d'éprouver des sensations particulièrement intenses. Pour qu'elle raison l'image présente sur cette même affiche nous donne-t-elle à voir un bras humain et une patte de mouche de la même taille émerger d'un nuage de fumée sinon parce qu'elle va attirer des spectateurs en lui promettant de voir un monstre horrible.

Philosophie et psychanalyse ont tenté de faire la lumière sur cette fascination, cette attirance irrésistible du monstrueux dont on sait par avance qu'il va provoquer notre effroi, notre dégoût.

Une réponse philosophique : Le sublime ou « l'horreur délicate ».

Dans Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, 1757, Le philosophe anglais Edmund Burke distingue l'état d'apaisement produit par la beauté de la violence du ravissement provoqué par le sublime qu'il définit ainsi : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur ou du danger : c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ».

Toutefois il précise que l'horreur ne peut être délicate qu'à la condition de ne pas constituer réellement une menace directe, comme au cinéma : « lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience ».

Dans la deuxième partie de son livre Burke fait l'inventaire des situations à l'origine du sublime : on retiendra les éléments présents dans *la Mouche* : les situations visuellement incertaines comme la

lumière aveuglante et la fumée (durant les téléportations), l'obscurité autour et surtout dans couloir qui mène au laboratoire ; la douleur physique, les animaux d'une grande taille....

Enfin Burke s'interroge : Comment la douleur peut elle être la cause de délice ? C'est, nous dit-il, dans l'intensité de vivre revivifiée, provoquée par la proximité avec la mort et la peur de souffrir, que réside le délice de la contemplation de l'horreur. L'expérience du sublime nous garde de l'anesthésie et de la mélancolie.

Une réponse psychanalytique : les bienfaits de l'image violente.

Sans nier les possibilités traumatiques de l'image violente, l'approche psychanalytique cherche à mettre en évidence ses bienfaits. Prenant le contre pied de la censure et de l'opinion général qui y voit une invitation au « passage à l'acte », le psychanalyste Serge Tisseron démontre que ce n'est pas le plaisir à la peur qui conduit à regarder un film d'horreur mais la nécessité inconsciente d'éprouver l'effroi, la colère, le dégoût. Par le biais de l'image le spectateur cherche à visualiser et donc à maîtriser ses fantasmes les plus angoissants. Il dégage trois grands types de motivation inconsciente :

« Les fantasmes archaïques qui concernent la vie psychique précoce, tels ces états centrés sur le désir de manger ou d'être mangé, l'arrachement ou le démembrement ou les métamorphoses monstrueuses ».

« Le déplacement des émotions désagréables de la vie quotidienne sur des représentations socialement partageables :

Lorsque nous ignorons la cause de ses émotions (humiliation d'un supérieur, d'un parent....). Un film violent permettra de trouver une cause extérieure, et de parler de son angoisse à autrui en évitant les véritables causes de celle-ci ».

« Le traumatisme d'images ou de situations vécues dans la petite enfance : Ces enfants, devenus grands, vont alors pouvoir chercher à voir des films violents pour se mettre en situation de revivre leurs terreurs d'enfant, mais cette fois en pouvant les maîtriser » comme le raconte pour son propre compte Serge Tisseron dans Comment Hitchcock m'a guéri.

APRES UN FILM D'HORREUR : LA PAROLE COMME DISTANCIATION.

Chacun, après un film qui l'a bouleversé, souhaite parler de son trouble. La difficulté au sein d'une classe est la loi du groupe qui impose une réaction émotionnelle alors que chacun aura vécu les images différemment. Le fou rire, l'ironie, la jubilation, l'absence d'émotion, tout en étant légitime, ne doivent pas occulter le stress, le dégoût, la terreur.....

Pour cela « le rôle éducatif des adultes par rapport aux images consiste d'abord à accepter de montrer aux adolescents ce qu'ils éprouvent face à elles ». « Si un enfant est entouré d'adultes qui semblent ne rien ressentir face aux images les plus violentes, il pense qu'être grand, c'est pouvoir tout regarder sans rien ressentir. Il apprend alors peu à peu à s'immuniser contre les spectacles horribles vus à la télévision ou au cinéma, et, finalement il s'immunise naturellement aussi contre le spectacle des horreurs réelles ».

Après l'émotion vient l'appropriation de l'image. Serge Tisseron repère deux stratégies que l'individu met en œuvre spontanément pour cela : La capacité à donner du sens à ce qu'il voit et la fabrication de scénario intérieur de lutte et de fuite face à une situation traumatisante.

Enfin, dans le cadre scolaire, la déconstruction de l'image guidée par un adulte conduit à prendre de la distance avec un film qui nous a violenté.

Références bibliographiques :

Serge Grünberg, « David Cronenberg », Cahiers du Cinéma (coll.Auteurs), 1992

Sylvie Balestra-Puech, Théâtre et violence, Atlante, 2010, p. 256

Hitchcock/Truffaut, François Truffaut, Helen Scott, Ramsay, 1983, p241 « Dans Psychose, le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu ; ce qui m'importe, c'est que l'assemblage des morceaux de film, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le public ».

Charles Tesson, Cahiers du Cinéma, 1987 « Le cinéaste a vu le film de Neumann La Mouche noire alors qu'il avait 15 ans et dit en avoir apprécié le côté « série B », mais qu'à cette époque la censure était trop forte : « On ne pouvait que suggérer».

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Eric Dufour, Le cinéma d'horreur et ses figures PUF, 2006, p.57 « le cinéma d'horreur fait du surplage, il n'avance pas. Le film d'horreur est comme le cauchemar, c'est-à-dire la répétition du même »

Eric Dufour, p 62

Eric Dufour, op.cit., p. 61

Serge Grunberg, Entretiens avec David Cronenberg, Cahiers du cinéma, 2000, p.100

Francisco Ferreira, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/franciscoferreira.htm>
« On comprend, dès lors, que le réalisateur de Toronto cherche, en mettant constamment la notion de réel en perspective, à faire s'effacer dans son art la distinction entre perception et représentation, ce qui impose à ses personnages comme à ses spectateurs une pratique du doute s'avérant moins " méthodique " que pathologique.

Plinie l'Ancien, Histoire naturelle, Livre XXXV, IV, 1^{er} siècle ap. J.C.

Giorgio Vasari, Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes, 1568

Cadres et marges, Textes réunis par Bertrand Rougé, PUP, 1993, p.15

Christian Metz, Le Signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma, 10/18, 1977, p123 « Le spectateur de cinéma se sait au cinéma tandis que le rêveur ignore qu'il rêve; pourtant l'impression de réalité du cinéma est comparable à l'illusion de réalité du rêve ».

Serge Tisseron, Comment Hitchcock m'a guéri, Edition Pluriel, 2010, p.137

Marie José Mondzain, L'Image peut-elle tuer ? Bayard, 2002. « La violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran », p.54

Edmond Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, Vrin, 2009, p.96

Edmond Burke, op.cit., p. 225

Serge Tisseron, Images violentes, violence des images, conférence prononcée à l'occasion du IIe Congrès international « Communication et réalité » de Barcelone (mai 2003).

Piste pédagogique :

On pourra demander aux élèves de repérer les moyens utilisés par Cronenberg pour tempérer la peur que génère le monstre. On recherchera inversement les séquences qui visent à effacer toute distance avec ce qui est vu.

LE CINÉMA FANTASTIQUE ET LES AUTRES ARTS

Cinéma et littérature :

Propositions d'Olivier Torrès, professeur.

Dans l'expression « cinéma fantastique », se trouvent rassemblés des sous-genres qui n'ont stricto sensu rien à voir avec la notion de « fantastique », je pense à la science-fiction comme au merveilleux.

On peut donc remarquer l'extrême porosité de ces catégories. Ainsi le *Frankenstein* de Mary Shelley est-il à la fois un récit marqué par la mode du roman gothique, alors très en vogue en Angleterre, et par le contexte de sa rédaction, le fameux jeu littéraire de la Villa Diodati.

Au demeurant, si l'on approche l'objet « fantastique » par la seule définition de T. Todorov, 99% des œuvres sont hors-jeu. Ne reste que *La Vénus d'Ille* et quelques récits qui n'ont rien à voir avec *La Mouche*.

On peut donc parler de foisonnement et de confusion dans la définition du genre.

Le Japon constitue un domaine spécifique qui peut être étudié de façon très développée. La veine fantastique de la littérature japonaise est à la fois héritée des contes fantastiques chinois (voir *Les Chroniques de l'étrange* de Pu Songling) et des figures mythiques liées au shintoïsme. Ce syncrétisme trouve son expression la plus pure chez Akinari Ueda, *Contes de pluie et de lune* (*Ugetsu Monogatari*), justement transposé à l'écran par Mizoguchi, *Contes de la lune vague après la pluie*, ou par Kobayashi, *Kwaidan*.

La spiritualité syncrétique du bouddhisme et du shintoïsme, son panthéisme en particulier, sont au cœur de l'œuvre de Miyazaki.

Godzilla brasse d'autres thèmes, à savoir la peur de l'apocalypse, ravivée par les traumatismes de Hiroshima et Nagasaki, mais consubstantielle à la géographie et à la géologie du Japon. Le dernier séisme et son tsunami mêlent tragiquement les deux angoisses.

Cet imaginaire de l'horreur est porté dans l'archipel aussi bien par l'art classique (les représentations infernales) que par le manga le plus contemporain. A propos d'horreur et d'art classique japonais, l'on peut se référer à la nouvelle de Akutagawa *Le Paravent des Figures Infernales*, lui-même adapté en manga par Ikegami Ryôichi.

Venons-en maintenant au thème de la métamorphose et du polymorphisme qui est au cœur de *La Mouche*.

Il s'agit justement d'un thème qui permet de relier la littérature dite « classique », le fantastique, et la science-fiction. Du côté des sources classiques, la métamorphose est familière de tout collègue latiniste qui a étudié tel ou tel passage d'Ovide. Le motif de la métamorphose trouve également ses lettres de noblesse chez Kafka, tout cela est évident et bien connu.

Il existe sur ce thème des œuvres moins connues, et qui utilisent le motif de la métamorphose pour poser la question de la nature humaine. Je pense là en particulier au roman de Vercors *Les Animaux dénaturés*, ou à sa transposition théâtrale, *Zoo, Ou l'Assassin philanthrope*. Cette même question fut posée par l'un des pères de la science-fiction européenne (l'inventeur du mot « robot ») Karel Capek, dans son roman *La Guerre des Salamandres*. Plus récemment, cette thématique du « presque-humain » s'est trouvée illustrée dans un excellent roman catalan, *La peau froide*, d'Albert Sanchez Piñol, un récit à la frontière du roman de Vercors et des nouvelles de Lovecraft (je pense en particulier à son *Cauchemar sur Innsmouth*).

Pour rester chez Lovecraft, sa nouvelle *Je suis d'ailleurs*, peut être utilement proposée comme lecture liée au film de Cronenberg.

Et pour finalement en revenir à la science-fiction, le roman de Daniel Keyes, *Des fleurs pour Algernon*, reprend le thème de la dégénérescence qui est au cœur du film *La Mouche*.

Cinéma et musique,

par Arnaud Leclerc, professeur agrégé, chargé de mission musique à la DAAC

Musiques et images

Le cas tout particulier des films fantastiques

La musique se sert-elle de l'image ou est-ce l'image qui s'appuie sur la musique ?

Tout dépend, évidemment, du rôle que l'on donne à cette dernière et de l'utilisation qu'on en fait.

La musique : ses différentes utilisations:

1 – La musique comme ponctuation

C'est l'une des formes les plus employées au cinéma, mais paradoxalement, elle passe quasiment inaperçue. Elle accompagne des plans de coupe afin de laisser respirer le récit et ainsi créer une transition entre deux actions.

Il est fréquent à l'heure actuelle d'utiliser une chanson pour ce genre de ponctuation. Ceci permet de développer un marketing plus intense autour du film.

2 – La musique illustrative

Certainement le cas le plus cité par nos élèves. Elle accompagne les actions vives, souvent de façon redondante et est utilisée systématiquement dans les grandes productions américaines.

3 – Le leitmotiv

Dans la continuité de l'œuvre wagnérienne, un motif mélodique est attribué à un personnage, à une action, un sentiment. Il reste présent durant tout le film et préfigure avant même l'immédiatement de l'action d'un contexte tout particulier.

4 – la musique traduit les pensées des personnages.

Cette utilisation permet, sans pour autant user d'un leitmotiv parfois sclérosant, de traduire les pensées, le fort intérieur des personnages.

L'exemple de Shining (The Shining), film de Stanley Kubrick, inspiré d'un roman de Stephen King (1980)

Les vidéos qui servent à illustrer cette présentation sont en consultation sur le site de la DAAC.

I – Le générique ou comment créer un climat

I-2 - travail autour de l'écoute de ' génériques

a. [L'original avec le Dies Irae.](#)

b. Un second -> [Fanfare for the common man de Aaron COPLAND.](#)

c. Un troisième où la musique originale est remplacée par [le nocturne n°2 en Mib Majeur](#) de Frédéric Chopin.

d. Un dernier qui utilise l'ouverture de l'opéra de W.A. Mozart, [Don Giovanni.](#)

I-2 : Le dies Irae et son importance dans la musique

a. Qu'est ce que le dies Irae?

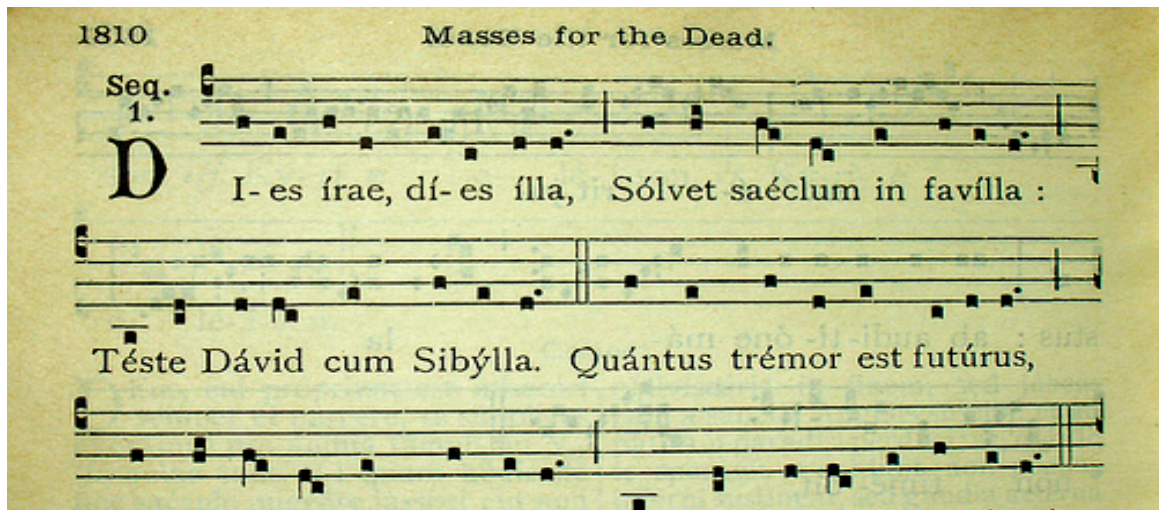
Dies Irae est une locution latine signifiant Jour de Colère. C'est un célèbre poème apocalyptique en Latin attribué le plus souvent à Thomas de Celano, frère Franciscain ayant vécu de 1200 à 1260. Mais on a retrouvé cette séquence dans un manuscrit de la fin du XVIIe siècle. Cette séquence se trouve souvent dans le requiem.

b. Le début de ce poème :

Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla !
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus !
Tuba mirum spargens sonum
per sepúlcrã regiõnum,
coget omnes ante thronum.

Jour de colère, que ce jour là
Où le monde sera réduit en cendres,
Selon les oracles de David et de la Sibylle.
Quelle terreur nous saisira,
lorsque la créature ressuscitera
(pour être) examinée rigoureusement
L'étrange son de la trompette,
se répandant sur les tombeaux,
nous jettera au pied du trône.

a. Le dies Irae en musique : l'exemple en notation neumatique



a. Le Dies Irae et son utilisation dans la musique

De nombreux compositeurs ont intégré cette mélodie grégorienne dans leurs propres œuvres.

- Hector Berlioz – *Symphonie fantastique* – "[Songe d'une nuit de Sabbat](#)" (1830). A partir de 3mn 10.
- Jean-Baptiste Lully – *Dies Irae* (1674)
- Reynaldo Hahn – *Trois jours de vendanges* (1891)
- Eugène Ysaÿe dans sa *Seconde Sonate pour violon seul*, sous-titrée *Obsession* (1924)
- Hubert-Félix Thiéfaine – *22 mai* (1978)

2 – Quand le montage des images est fait sur la musique

- > [scène du labyrinthe](#) / La séquence de la découverte du labyrinthe par la mère et l'enfant en montage alterné avec la partie de base-ball du père dans l'hôtel. Non seulement certains bruits sont synchrones avec la musique de Bela Bartok (musique pour cordes, percussions et célestas), mais les effets de pédales des timbales semblent être l'équivalent sonore des effets de l'objectif grand angle dans le labyrinthe.

Comme très souvent, il est intéressant de remarquer à quel moment commence la musique (et quand elle se termine), d'étudier les dissonances, le tourbillon vertigineux lors de la plongée verticale sur le labyrinthe, pourquoi nous avons peur alors que nous voyons seulement deux personnes qui marchent dans un jardin, etc.

L'étrange Noël de Mr Jack

Depuis son premier long métrage, Pee Wee's Big Adventure, Tim Burton s'entoure de collaborateurs réguliers, au premier rang desquels le compositeur Danny Elfman. De L'Étrange Noël de Monsieur Jack, Danny Elfman n'a pas seulement écrit la partition musicale mais les paroles de toutes les chansons, et interprété lui-même celles de Jack.

Homme-orchestre du film, il a marqué de son empreinte l'atmosphère sonore et romanesque de cette comédie musicale, un genre qu'il déclare pourtant détester et dont il a voulu s'éloigner. Nino Rota et Bernard Hermann, mais aussi Prokofiev, ont été les repères les plus marquants dans la sensibilité musicale de Danny Elfman. Si on les retrouve parfois, en sourdine, dans L'Étrange Noël de Monsieur Jack, c'est à de nouvelles influences que le compositeur a voulu, pour ce film, ouvrir son inspiration : celles de Tchaïkovski et, plus encore, de Kurt Weill et de L'Opéra de quat'sous.

Il en résulte une partition très inventive dont le charme intemporel convient particulièrement à la dimension de conte éternel du film.

La comédie musicale

Elle est l'une des directions majeures du film car elle renvoie à sa construction scénaristique et à une tradition du cinéma.

Les textes des chansons pourraient servir de redécouverte de cette structure et permettre d'aborder plus précisément le sens qui, dans le flux de la comédie, est parfois dilué. Cette approche, pour les plus grands, peut également permettre de se livrer à un travail de comparaison avec une copie en version originale. Chaque texte est une possibilité offerte de découvrir et comprendre un peu mieux chacun des principaux personnages.

Comme nous le disions plus haut, la musique peut avoir comme fonction :

- La dramatisation de la séquence
- La dynamisation du mouvement, d'une action
- L'illustration d'une image

Ici, Tim Burton et Danny Elfman jouent sur les trois registres.

Dans l'ouverture, les premières secondes posent le décor avec un bref mais efficace crescendo (jusqu'à 0 min 14) puis un rythme rapide nous emmène à la découverte d'Halloween. La musique nous entraîne dans un tourbillon, quelque peu inquiétant (de 1 min 10 à 1 min 47).

Dans Bienvenue à Halloween, le rythme est rapide pour nous entraîner dans la cité d'Halloween. Le chant alterne entre des chœurs et des voix de solistes (les différents personnages se présentent) .

Rappel : musiques diégétiques et extra diégétiques

La diégèse

Pour Etienne Souriau les « faits diégétiques » sont ceux qui sont relatifs à l'histoire représentée à l'écran, relatifs à la présentation en projection devant des spectateurs.

Est diégétique tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film, tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. Souriau donne l'exemple de deux décors de studio qui peuvent être contigus et être diégétiquement (dans la logique supposée de l'histoire que raconte le film) distants de plusieurs dizaines de kilomètres.

Metz et ses élèves (Percheron, Vernet, etc.) reprennent la définition de Souriau : la diégèse est conçue comme le signifié lointain du film pris en bloc (ce qu'il raconte et tout ce que cela suppose) ; l'instance diégétique est le signifié du récit. L'intérêt de cette acception filmologique est d'ajouter à la notion d'histoire racontée et d'univers fictionnel, l'idée de représentation et de logique supposée par cet univers représenté. Le propre du cinéma, c'est en effet que le spectateur construit un pseudo-monde auquel il participe et s'identifie, celui de la diégèse.

FRANKENSTEIN - James WHALE – 1931

ANALYSE DE SÉQUENCE

Dans la séquence d'ouverture de *La Fiancée de Frankenstein*, James Whale met en scène lord Byron, le poète Shelley et son épouse Mary, l'auteur de *Frankenstein*. Tous trois évoquent l'histoire terrifiante imaginée par la jeune femme. A Byron qui s'étonne qu'elle n'ait pas encore trouvé d'éditeur, la jeune femme répond :

« *The publishers did not see that my purpose was to write a moral lesson of the punishment that befell a mortal man who dared to emulate God* ». (« Les éditeurs n'ont pas vu que mon but était d'écrire une leçon morale sur la punition que reçut un mortel qui a osé se comparer à Dieu »)

Mary Shelley avait sous-titré son roman « le Prométhée moderne ». Ainsi donc, elle le plaçait sous le signe de la morale et des écrits édifiants. En 1931, reprenant le mythe de Frankenstein pour l'adapter au cinéma, James Whale s'inscrit dans cette lignée, non sans y ajouter une bonne dose d'humour, qui, de son propre aveu, ne sera pas toujours comprise. Et son film, *Frankenstein*, est tenu pour l'un des premiers grands films fantastiques américains. Si l'on considère que le fantastique interroge les angoisses de l'homme, *Frankenstein* ne cesse de multiplier les interrogations, non seulement parce qu'il aborde les thèmes chers au fantastique comme celui du monstre, du savant fou, du double, de la métamorphose, parce que, tout comme dans le roman il confronte l'homme à la mort et à son destin dérisoire, mais aussi parce que dans l'histoire du cinéma, il offre au spectateur de 1931 l'occasion de découvrir une nouvelle esthétique dans un film fantastique américain, l'expressionnisme allemand.

La séquence la plus significative à cet égard est sans doute la scène de la naissance du monstre. C'est d'abord une scène de confrontation entre Frankenstein et ses amis où le savant doit justifier son expérience. Enfin, se pose le problème de la mise en image d'un moment clé de l'histoire : le moment sacrilège où un homme défie Dieu en créant la vie.

FICHE TECHNIQUE DU FILM DE JAMES WHALE (1931)

Titre original : *Frankenstein*

Réalisation : James Whale

Scénario : Garrett Fort, Robert Florey et Francis Edward Faragoh d'après la pièce de Peggy Webling, adaptée du roman de Mary Wollstonecraft Shelley

Production : Carl Laemmle Jr.

Musique : David Broekman

Photographie : Arthur Edeson

Décors : Charles D. Hall et H. Rosse

Montage : Dede Allen

Maquillage : Jack Pierce

Distribution :

Colin Clive : Henry Frankenstein

Boris Karloff : Le Monstre

Mae Clarke : Elizabeth

John Boles : Victor Moritz

Edward Van Sloan : Le professeur Waldmann

Dwight Frye : Fritz

Frederick Kerr : Le baron Frankenstein

Marilyn Harris : La petite Maria

Lionel Belmore : Vogel, le bourgmestre

ANALYSE DE LA SÉQUENCE

(Par convention, nous appellerons « scène » un ensemble de plans présentant une action dans une même unité de lieu et de temps, et « séquence », un ensemble de scènes comportant une forte unité dramatique.)

DÉCOUPAGE DE LA SÉQUENCE :

Description de la séquence (durée : 11 minutes et 85 plans) :



Plan 10

Frankenstein est enfermé dans son laboratoire avec son assistant Fritz.



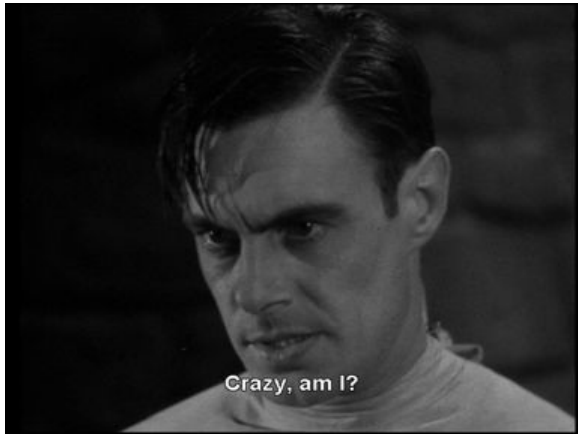
Plan 12

C'est la nuit. Un violent orage a éclaté. Dans quelques minutes, l'orage sera suffisamment violent pour que Frankenstein puisse se livrer à l'expérience à laquelle il travaille depuis plusieurs semaines : donner la vie à un corps qu'il a créé de toutes pièces.



Plan 28

Mais ses travaux sont interrompus par l'arrivée de sa fiancée Elizabeth, accompagnée de son ami Victor et du professeur Waldmann.



Plan 33

Devant leur scepticisme, sous lequel pointe l'accusation de folie, Frankenstein les laisse assister à l'expérience.



Plan 64

Hissé à l'extérieur, le corps reçoit la foudre.



Plan 83

L'expérience réussit : la main du cadavre bouge.



Plan 85

Frankenstein, extatique, se prend pour Dieu.

Cette séquence peut se décomposer en trois scènes :

- Plans 1 à 19 : Frankenstein et Fritz préparent l'expérience.
- Plans 20 à 34 : l'accueil des visiteurs.
- Plans 35 à 85 : l'expérience.

L'ESTHÉTIQUE DU FILM.

1- Le point de vue

Au début de la séquence, par une série de trois plans successifs, le réalisateur fait entrer le spectateur dans l'antre de Frankenstein. Le premier plan montre en plan de grand ensemble une montagne sur laquelle se découpe dans le crépuscule un château lugubre. Dans le second, la tour est vue en légère contreplongée : l'image présente le curieux assemblage d'une tour médiéval, d'un bossu mystérieux et d'un curieux objet moderne. Le dernier plan place le spectateur à l'intérieur de la tour, dans une pièce gigantesque où un homme apparaît minuscule face à un dispositif disproportionné. La caméra est loin du sujet filmé et met l'accent sur la découverte du décor, comme si cette disproportion, cette démesure, était finalement le vrai sujet du film.



Plan 1



Plan 2



Plan 3

En trois plans, le réalisateur fait passer le spectateur du statut de visiteur (plan 1 : c'est le château tel que le voit un voyageur qui s'en approche), à celui de témoin privilégié (la place de la caméra dans les plans 2 et 3 ne peut pas être celle d'un personnage-témoin) : il devient même le juge de la folie de Frankenstein, quand, dans le plan 57, le savant invite les spectateurs à devenir juges de sa folie. Il fixe ainsi la distribution des rôles :



Plan 56 : *Quite a good scene, isn't it ?*



Pl. 57 : *One man crazy, three very sane spectators*

Et un coup de tonnerre donne alors le signal de la représentation. Frankenstein bénéficie au moins de la complicité dramatique du ciel.

2- L'expressionnisme

Le film marque l'arrivée à Hollywood de l'esthétique expressionniste. En effet, le précédent film fantastique produit par les studios Universal, *Dracula*, de Tod Browning, est encore filmé « à plat », c'est-à-dire que les éclairages permettent au spectateur de voir nettement l'essentiel de l'action. Cette différence apparaît dès le premier plan de la séquence étudiée, que l'on peut comparer avec les plans de *Nosferatu* et de *Dracula*, quand Hutter ou Renfield découvrent la demeure qui les attend.



Photogramme A
Murnau, *Nosferatu*, 1922



Photogramme B
Tod Browning, *Dracula*, 1931

La similitude est grande entre les trois plans. Mais le plan 1 du film de Whale est plus proche du plan du film de Murnau que de celui de Browning. Dans le film de Murnau (photogramme A), le château est sur un promontoire inaccessible ; il est une masse sombre, indéfinissable qui se confond avec le rocher sur lequel il est bâti. Il apparaît solide, mais comme en équilibre, construction invraisemblable et irréaliste. Dans le film de Browning au contraire (photogramme B), les détails du château sont davantage visibles et les contrastes sont moins accentués. On voit clairement les volumes architecturaux, les ouvertures, la forêt au pied du bâtiment. Le choix esthétique laisse moins de place à l'imagination du spectateur. En effet, avant *Frankenstein*, les cinéastes américains filmaient en éclairant suffisamment la scène pour que le spectateur voie tout nettement. Or, pour la première fois dans le cinéma fantastique américain l'influence de l'expressionnisme se fait sentir (cf. partie sur l'expressionnisme allemand), grâce à l'apport notamment de Robert Florey, réalisateur français grand admirateur de Murnau, qui fut à l'origine du projet. Il tourna deux bobines d'essais avec Bela Lugosi, et fut écarté pour des raisons inconnues. Mais James Whale, d'origine britannique, tout comme Boris Karloff, poursuit dans la veine initiée par le français et révèle ainsi à Hollywood la puissance suggestive des éclairages.

Pour *Frankenstein*, le décorateur Charles D. Hall construit un décor qui rappelle le *Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), comme l'attestent les photogrammes ci-dessous :



Le Cabinet du Docteur Caligari, Robert Wiene.



Le Cabinet du Docteur Caligari, Robert Wiene.



Plan 3

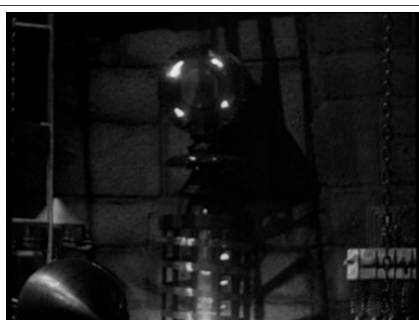


Plan 20

Dans les deux films la déconstruction de la rationalité du décor et le jeu sur les ombres portées donnent à l'image sa dimension onirique. La silhouette monstrueuse de Fritz est amplifiée par l'ombre et par un décor lui-même monstrueux (plan 20). Dans le plan 3, l'image multiplie les verticales, mais aussi les courbes et les angles, les zones d'ombre. Outre l'impression de mystère qui s'en dégage, le lieu est à l'image de la complexité de l'opération qui se prépare, mais révèle aussi le trouble du savant, sa démarche scientifique à la limite du sacrilège et de la folie.

3- Un décor futuriste

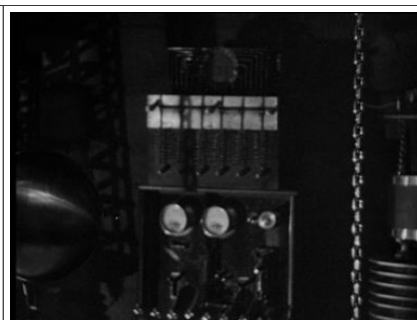
Le décorateur Herman Rosse avait préparé un décor futuriste, dont on retrouve des éléments dans les appareils électriques utilisés par Frankenstein, et qui structurent l'extrait. Leur première fonction est de montrer des objets jusqu'alors jamais vus, imaginés par un génie, et animés déjà d'une énergie captée, disciplinée par Frankenstein, et dont les fonctions restent mystérieuses, ce que le montage *cut* renforce. Mais les gros plans sur ces objets rythment la séquence. Ils apparaissent une première fois au début de l'extrait quand Frankenstein prépare son expérience (plans 15, 16 et 17), puis ils réapparaissent dans le même ordre (plans 77, 78 et 79), comme pour signifier que tout se passe selon le protocole établi par le savant et que l'issue de l'expérience sera celle attendue par Frankenstein.



Plan 15 et 77



Plan 16 et 78



Plan 17 et 79

4- Le personnage de Fritz

Quant au personnage de Fritz, incarné par Dwight Frye qui jouait déjà Renfield, l'agent immobilier devenu fou et aux ordres du vampire dans *Dracula* de Tod Browning, il n'apparaît pas dans le roman de Shelley. Il apporte au film une dimension comique par ses répliques décalées (le « hello ! » du début de la séquence par exemple) ou par ses attitudes burlesques (quand il se précipite à la porte (plan 20), ou quand il s'arrête pour remonter ses chaussettes, au plan 23). Dans sa fonction dramatique, il permet au spectateur de relâcher la tension qui naît de la folie et du

macabre projet de Frankenstein. Personnage grotesque, il est un double déformé de son maître et en souligne la monstruosité morale, puisque c'est lui qui est commis aux basses oeuvres (déterrer un cadavre, voler un cerveau, monter sur le toit et s'en laisser glisser le long d'un corde à noeuds (plan 7)) permettant de réaliser le Grand Oeuvre du savant.

LE SAVANT FOU

1- Du roman au film

Dans le roman, il n'est jamais précisé par quel procédé Frankenstein parvient à donner vie à sa créature. Au début du chapitre IV, nous savons seulement qu'il se passionne pour la chimie et les sciences naturelles. Et dans le chapitre V, qui correspondrait à la séquence qui nous occupe, voici ce que Mary Shelley met dans la bouche de son personnage :

« Ce fut par une lugubre nuit de novembre que je vis enfin mon oeuvre terminée. Avec une anxiété mêlée de terreur, je rassemblais autour de moi les instruments qui devaient me permettre d'infuser l'étincelle de vie dans cette chose inerte gisant à mes pieds. Une heure du matin venait de sonner et la pluie frappait lugubrement contre les vitres. Ma bougie presque entièrement consumée jetait une lueur vacillante, lorsque tout à coup, je vis s'ouvrir l'oeil jaune et vitreux de cet être, sa poitrine se soulever et il commença à respirer péniblement. Brusquement un mouvement convulsif agitait ses membres. »

La comparaison entre l'extrait du roman et la séquence filmique pose d'emblée le problème de la réécriture cinématographique : on quitte un langage pour un autre et dès lors les codes changent. Les ellipses de la littérature, ses flous, sa puissance de suggestion ne sont plus possibles au cinéma. Le cinéma doit « montrer » là où la littérature « évoque ». Ainsi, les « instruments » du savant dont parle Shelley doivent être « imaginés », « mis en image » ; de même, comment « infuser la vie » à l'image. Le « dire » ne suffit plus, il faut l'acte. D'où le choix d'une source de vie moderne, l'électricité et la découverte par Frankenstein d'un rayon au-delà de l'ultra-violet, qui serait le rayon de vie. Mais l'utilisation de la puissance électrique n'est pas une invention des scénaristes de Whale, car l'idée était déjà dans la pièce de Peggy Webling (dans le film de J. Searle Dawley, produit par Edison en 1910, c'est par la chimie que le monstre vient à la vie : il sort d'un chaudron en même temps que le feu le construit. A noter, l'intéressant jeu de miroir, qui rappelle une des interprétations classiques de l'histoire de *Frankenstein* qui présente le monstre comme le double de son créateur¹).

Par ailleurs, l'étude de l'extrait du roman met en évidence les lieux communs du fantastique (on peut aussi penser à la métamorphose en loup-garou dans le *Satiricon* de Pétrone) : tout se passe la nuit, moment de nos terreurs, mais aussi moment où nous échappons au regard de Dieu. « La nuit est le livre noir du diable sur lequel il a écrit toutes nos transgressions » : c'est ainsi que Thomas Nashe², dans ses *Terreurs de la nuit* (1594) rappelle comment la nuit est liée au mal dans l'imaginaire collectif. Ainsi, la nuit annonce-t-elle pour le spectateur la transgression prochaine – et peut-être le sacrilège –, tandis que le tonnerre, manifestation physique et instrument de son expérience pour Frankenstein, résonne pour le spectateur comme la manifestation du courroux divin.

2- La folie

Le thème de la folie est omniprésent dans le film, et notamment dans l'extrait étudié. Dans la première partie de l'extrait, Frankenstein traite Fritz de « Fool », parce qu'il a peur de l'orage (plan 8). Il apparaît alors comme l'être sensé, celui qui détient le savoir et qui maîtrise la nature, face à Fritz, esprit simple. Mais l'extrait bascule au moment de la confrontation avec Victor (plans 32-33). Waldman entre et reproche, dans une formule alors triviale, sa folie à Frankenstein : « *What's this nonsense of locked doors ?* » (Plan 28). Mais Henry ne relève pas le propos, parce qu'il concerne son comportement asocial, qui est révélateur de la supériorité qu'il pense avoir sur les autres. En revanche, les propos de Victor le touchent davantage : « *Henry, you're inhuman ! You're crazy !* ». Le terme « *inhuman* » le désigne non seulement comme un être humain sans coeur, mais renvoie

1 Ce film de 12 minutes est tombé dans le domaine public et peut être librement visionné.

2 Cité par Alain Cabantous, *Histoire de la nuit*, Fayard, 2009.

aussi pour le spectateur à son ambition « inhumaine » d'égaliser Dieu en créant la vie. C'est donc le mot « *crazy* », que reprend Frankenstein dans une interrogation rhétorique (plan 33) qui le pousse à faire de ses visiteurs les témoins de son succès. Reprenant le même mouvement de tête (plans 37 à 40), les quatre personnages passent un pacte et lient leurs destins en acceptant de participer à cette cérémonie dont on ne sait pour l'instant si elle ne relève pas plus de la sorcellerie ou du pacte diabolique que de la science. Face à Victor, Frankenstein relève à nouveau le défi de prouver son génie (« *A moment ago, you said I was crazy. Tomorrow, we'll see about that* » plan 47).

Des trois visiteurs, c'est Waldman qui est à la fois l'adversaire, mais aussi le faire-valoir le plus efficace de Frankenstein, puisqu'il a été son maître et qu'il représente le savoir universitaire, mais aussi son conservatisme. Dans le champ-contrechamp qui l'oppose à Henry Frankenstein, les attitudes des deux hommes sont caractéristiques d'un *agôn* qui repose autant sur la conviction de chacun que sur la confrontation physique. Filmé en plan rapproché poitrine et en légère contre-plongée (plans 51 et 53), le visage de Waldman exprime son scepticisme tandis que le mouvement de son corps subit la puissance de celui de Frankenstein pourtant hors-champ. Le plan 52 montre l'ascendant d'Henry sur son vieux maître dans un cadrage qui souligne la dynamique du corps de Frankenstein et sa force de conviction ; une composition manichéenne du décor fait sortir Frankenstein de l'ombre, tandis que Waldman se détache sur un fond clair, éclairé par une lumière surnaturelle, venue de la droite funeste. Dans le plan suivant, le visage de Waldman, image de la sagesse, du bon sens et de la rationalité, est éclairé d'un éclairage deux points sans ombre. Au contraire, la dualité de Frankenstein apparaît dans un éclairage qui laisse dans l'ombre une partie de son visage, filmé en légère plongée (plan 54). Tout oppose les deux hommes, mais tout souligne la puissance de Frankenstein.



Plan 51



Plan 52



Plan 53



Plan 54

3- L'hybris

Frankenstein, Prométhée moderne, comme le rappelle le sous-titre du roman, est capable de donner la vie, à l'égal de Dieu. Dans le plan 54, face au professeur, parlant de la créature encore sans vie, il déclare : « *It has never lived* ». Autrement dit, il ne s'agit pas d'une résurrection, mais bien d'une re-création : il transforme la matière inerte en être vivant.

Cet orgueil de Frankenstein se traduit dans l'extrait par la multiplication des verticales dans le décor, dans les mouvements de caméra, mais aussi dans les attitudes du personnage, qui regarde souvent vers le ciel et tisse ainsi un lien entre le créateur et lui. Il est seul sur cette ligne et habite une véritable tour de Babel dont l'être humain ordinaire est exclu. Un plan est significatif à cet égard : quand les visiteurs frappent à la porte du château, la caméra les cadre en plan moyen puis en un panoramique vertical vient chercher la fenêtre éclairée d'où les regarde Frankenstein, derrière des barreaux, comme enfermé dans sa folie et séparé d'eux par la distance, par la hauteur et par son génie.



Plan 24- A



Plan 24- B

Mais l'orgueil de Frankenstein éclate lorsque dans le dernier plan, le visage levé et comme possédé, il s'écrie : « *Now I know what it feels like to be God !* » (Plan 85). Il répond à la phrase d'apaisement de ses amis : « *Henry, in the name of God !* ». Cette mise en garde inutile souligne le destin tragique qui attend le personnage parce qu'il se montre sacrilège³. Le tonnerre retentit alors, couvrant en partie ses paroles, comme une manifestation de la colère divine. Le tonnerre avait d'ailleurs une première fois retentit lorsque Waldman avait touché à la machine, susceptible alors de lancer l'expérience qui allait outrager Dieu (plan 47).

On notera enfin que Frankenstein s'écrie en voyant bouger la main de sa créature : « *It's alive* » : « **C'est vivant** », comme s'il avait créé une chose et non un être humain. Son acte dépasse ce qu'il peut concevoir moralement et intellectuellement. En voulant égaler Dieu, il est allé au-delà de ce que l'homme peut comprendre et il est dépassé. C'est là finalement sa véritable folie, il est incapable de concevoir les conséquences de ce qu'il a fait, incapable de prévoir quels maux vont en découler.

Le film se terminait par la mort du monstre et de son créateur dans l'incendie du moulin. On pouvait y voir alors une punition divine. L'interprétation du film étant alors double : une interprétation purement rationnelle, ne retenant de l'histoire que sa dimension scientifique (tout n'est que hasard) ; et une interprétation symbolique, où Dieu punit ceux qui le défient. Mais les producteurs ont voulu un « happy end », et dans la dernière scène, on aperçoit, par l'encadrement d'une porte, une doublure de Colin Clive, jouant un Henry Frankenstein alité et convalescent. Cette fin change considérablement l'interprétation de la punition divine de *l'hybris* du héros et fait de la créature innocente la victime expiatoire.

³ La phrase d'ailleurs sera censurée lors du passage du film à la télévision.

Le cinéma a incontestablement popularisé le mythe de Frankenstein. Le film de Whale a donné un visage au monstre, celui de Boris Karloff, et a marqué durablement l'esthétique fantastique en introduisant les jeux d'ombres, les clairs-obscurs. Eisenstein disait des cinéastes américains qu'ils savaient raconter une histoire, mais qu'ils ne savaient pas « suggérer ». Après le film de Whale, le cinéma américain ne sera plus le même. Mais peut-on dire de l'un de ses films ce que Lotte Eisner dit du *Faust* de Murnau dans *l'Ecran démoniaque* : « La densité chaotique des premières images, cette lumière qui prend naissance dans les brumes, ces rayons qui traversent l'air opaque, cette fugue orchestrée visuellement comme par des orgues qui résonneraient dans toute l'étendue du vaste ciel vous coupent le souffle » ?

Références bibliographiques :

- Sur l'épineuse et labyrinthique question des genres et sous-genres

Les 4 volumes denses et un peu compacts de Jacques Goimard :

Critique de la science-fiction

Critique du fantastique et de l'insolite

Critique du merveilleux et de la fantasy

- Critique des genres

Plus léger mais très intéressant, les 4 volumes sur le sujet publiés chez Folio-SF :

Passeport pour les étoiles, Francis Valéry

Atlas des brumes et des ombres, Patrick Marcel

Cartographie du merveilleux, André-François Ruaud

Bibliothèque de l'Entre-Mondes, Francis Berthelot

- Sur le fantastique au cinéma :

Sur Miyazaki :

Le n°45 de la revue *Eclipses*, Hayao Miyazaki, *l'enfance de l'art*

Hayao Miyazaki, cartographie d'un univers, Raphaël Colson et Gaël Régner aux éditions Les Moutons électriques

À propos des J-Horror et K-Horror :

Fantômes du cinéma japonais, Stéphane du Mesnildot, Édition Rouge profond.

- A signaler également, quelques ouvrages, en consultation à la bibliothèque de la Cinémathèque de Toulouse :

Sur David Cronenberg :

David Cronenberg : la beauté du chaos, G. Pompon et P. Veronneau

L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg, Ed. Du cerf

Sur Dracula :

Vampires Hammer Style, R. Marrero

A la recherche de Dracula. L'histoire, la légende, le mythe, R. MacNally et R. Florescu

Ouvrages plus généraux :

Fantastic Cinema, P. Nichols

Le Cinéma fantastique, C. Oddos

Le cinéma gothique-Un genre mutant, V. Palacios

Le cinéma fantastique, R. Prédal

Série B et films d'horreur :

Ze craignos Monsters, du nanar au chef-d'oeuvre, J.P. Putters

Le film d'épouvante, F. Ross

Les visages de l'horreur, F. Ross

Le cinéma gore, une esthétique du sang, P. Rouyer

Sur les effets spéciaux dans King-Kong :

Spawn of Skull Island, The Making of King Kong, G. Turner