

CINÉMA RETROUVÉ | James Whale

James Whale, l'éclair et le génie

Fabien Gaffez

James Whale signe 21 films entre 1930 et 1949. Si l'on excepte *Hello Out There* (1949), moyen métrage jamais sorti, sa carrière de cinéaste ne dure que onze ans, de l'adaptation à l'écran d'une pièce de théâtre qui le fit connaître de Hollywood (*Journey's End*, 1930) à *They Dare Not Love* (1941), dont il partagea la réalisation avec Charles Vidor et Victor Fleming. Mais Whale est d'abord connu comme le père de *Frankenstein* (1931), le plus grand classique du film fantastique, et l'histoire officielle du cinéma a inscrit son nom au panthéon des grands maîtres de l'horreur. Toutefois, sa contribution au cinéma fantastique, pour irrésistible qu'elle fût, n'en est pas moins restreinte au sein de l'œuvre. Whale n'a en effet réalisé que trois films fantastiques (mais, il est vrai, trois chefs-d'œuvre matriciels) : *Frankenstein*, *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*, 1933) et *La Fiancée de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935). À quoi l'on peut ajouter *Une soirée étrange* (*The Old Dark House*, 1932), dont certains plans de miroirs déformants travaillent la figuration du monstrueux. En dehors de cette essentielle quadrilogie, Whale, en bon artisan hollywoodien, s'est frotté à tous les genres, du mélodrame à la comédie musicale en

passant par le polar et le film de guerre. À une ou deux exceptions près, il a toujours travaillé pour Universal, au sein de laquelle il désirait diriger des productions de prestige, à l'instar d'un John M. Stahl (auteur d'*Imitation of Life* [1934] et du *Secret magnifique* [*Magnificent Obsession*, 1935] dont Douglas Sirk réalisera des remakes quelques années plus tard). Mais le hasard en fit l'un des éléments les plus brillants (et fructueux) du premier âge d'or du studio, coïncidant avec ses productions de films fantastiques. Sous la houlette de Carl Laemmle Jr. (dont le père dirige le studio qu'il a fondé en 1912), Universal inaugure en 1930 une série de films d'horreur après le succès inattendu du *Dracula* de Tod Browning, avec Bela Lugosi dans le rôle éponyme. Ne pouvant concurrencer sur son terrain les productions de prestige de MGM (dont Browning est un transfuge provisoire), le petit studio trouve là un filon original. Après la créature de Bram Stoker, Laemmle, Jr. met en chantier l'adaptation du livre de Mary Shelley, *Frankenstein*, qui a déjà connu plusieurs versions théâtrales (dont celle de Peggy Webling, qui inspire le premier scénario) et trois versions cinématographiques (deux américaines et une italienne). Le projet est d'abord confié à Robert Florey qui tourne deux bobines d'essais avec Bela Lugosi, la nouvelle star maison, dans le rôle de la créature. Bien que ces quelques minutes soient perdues, on sait qu'elles trahissaient l'influence décisive de l'expressionnisme allemand, Lugosi étant maquillé comme *Le Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) de Carl Boese et Paul Wegener. L'acteur trouve le maquillage trop lourd, atténuant les qualités de son jeu, qu'il tient en haute estime (après avoir interprété l'horrible Ygor dans *Le Fils de Frankenstein* [*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939] et *Le Spectre de Frankenstein* [*The Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942], il entre dans la peau de la créature pour *Frankenstein contre le loup-garou* [*Frankenstein Meets the Wolfman*, Roy William Neill, 1943]). Malgré ses trouvailles (l'idée du cerveau de criminel ou le finale dans le moulin), Florey est bientôt remplacé par James Whale, auréolé du succès de *The Waterloo Bridge* (1931, un mélodrame de guerre avec Douglas Montgomery et Mae Clark, qui tient le rôle d'Elizabeth dans *Frankenstein*, et Bette Davis dans un petit rôle)¹. Whale s'empare du projet, engageant les deux principaux artisans du mythe à venir : l'acteur Boris Karloff et le maquilleur Jack Pierce. Bien qu'il ait déjà une très riche filmographie (plus de 80 films), Karloff trouve ici le rôle de sa vie, au point de devenir l'une des icônes populaires du XX^e siècle. Il prêtera ses traits à la créature de



Boris Karloff dans *Frankenstein*

1. Robert Florey, réalisateur d'origine française, se « consolera » en réalisant l'excellent *Murders in the Rue Morgue* (1932), également pour le compte de Universal, toujours avec Bela Lugosi.

Elsa Lanchester et Boris Karloff, *La Fiancée de Frankenstein*

Frankenstein à trois reprises, offrant une sublime création actorale². Dans le diptyque de Whale, son jeu d'enfant blessé fait merveille, se frayant un chemin à travers l'amas de chairs mortes dont il est issu. Les gestes qu'il invente sont ceux d'organes autonomes, accentuant maladresse et brutalité, soulignant la monstrueuse gaucherie de la silhouette. Il bénéficia (et souffrit !) du maquillage de Jack Pierce (d'après les dessins de Whale), véritable docteur Moreau de Universal, inventeur de toutes les créatures qui en peuplent l'île (de Frankenstein au loup-garou en passant par la Momie). *La Fiancée de Frankenstein* est supérieur au premier film, Whale s'étant fait prier par la production, mais ayant ainsi obtenu carte blanche. Le film assouvit le désir de la créature de Mary Shelley qui priait Frankenstein de lui donner une compagne « aussi hideuse » que lui-même. Whale choisit en réalité l'étrange beauté d'Elsa Lanchester qui interprète la Mary Shelley du prologue et la fameuse fiancée du monstre (l'impact des films, favorisé par ce titre ambigu, est tel que l'imaginaire collectif confond Frankenstein et sa créature). Une création unique qui fait de cette Néfertiti électrique, au cours d'un finale anthologique, l'une des pièces majeures de l'histoire du cinéma (création souvent parodiée, jusque dans l'insolite *Fiancée de Chucky* [Bride of Chucky], Ronny Yu, 1998). Par ailleurs, le personnage du Dr Pretorius (interprété par Ernest Thesiger), version perverse de Frankenstein, fait partie des réussites d'un film dédié à un nouveau monde de dieux et de monstres³. On trouve dans ces deux volets des moments d'une poésie inattendue, semant le trouble dans nos catégories morales (la rencontre avec la jeune fille ou avec l'ermite aveugle). Des moments où le monstre n'est plus qu'une créature victime de sa propre incapacité à être humaine. Il doit affronter ce paradoxe tragique d'un besoin vital d'être aimé (la créature) contrarié par

une impossibilité de sauvegarder le contact des autres. Là réside l'apport majeur de Whale à la poétique du monstre : il en a fait une île, non pas une erreur de la nature, mais une erreur de l'humanité. N'oublions pas la dimension politique d'une telle vision d'un monstrueux dont a besoin la société, et sa morale villageoise, pour créer les marges de son ordre illusoire.

Entre-temps, Whale avait fidèlement adapté un autre classique de la littérature fantastique, *L'Homme invisible* de H.G. Wells. Voilà encore une réussite indéniable, aux effets spéciaux éblouissants. Claude Rains réussit la gageure de n'apparaître que dans le dernier plan du film, tout en le marquant de son empreinte. Quand le mal venait pour Frankenstein d'un excès du visible (ce qu'est l'image saturée du monstre), il vient ici de son extrême défaut. Comme à son habitude, Whale y fait preuve d'un humour quasi burlesque, qui sonne comme la politesse du désespoir de son héros. Son apport au genre est d'abord un apport au cinéma : la fluidité de sa mise en scène, ses nombreux mouvements de caméra, son sens plastique du cadre, sa manière expressive de filmer les décors font de lui un cinéaste majeur.

Whale travaille ce qui fonde le cinéma : la question du *visible*. Son excès (le monstre) ou son défaut (*L'Homme invisible*) tracent une cartographie de l'humain aussi divertissante que poétique. Le visible (le monde tel qu'il s'offre à nous) est toujours tourmenté, strié d'éclairs ou couvert d'intempéries, c'est un monde en ruine qui rejette littéralement ceux qui tentent de l'habiter. Whale a su créer un paysage dévasté, une nature défigurée où l'on peut lire le passage

2. Après les films de Whale, il apparaît dans un troisième opus de très bonne tenue, *Le Fils de Frankenstein*. Par la suite il participera, sous les traits du docteur Niemann, à *La Maison de Frankenstein* (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944).

3. Annonçant par exemple *Les Poupées du diable* (*The Devil-Doll*, 1936) de Tod Browning.

James Whale sur le tournage de *L'Homme invisible*

de l'homme, Prométhée moderne. Cette vision pessimiste fut peut-être dictée par la vie de cet Anglais qui avait vécu la pauvreté et la guerre, et qui affichait comme une révolte son homosexualité. Sans jouer des basses correspondances entre la vie et l'œuvre, on devine en tout cas, à travers ces histoires extraordinaires, une vision du monde cohérente. Déserté par les dieux et peuplés de monstres, le monde imaginé par Whale entretient l'espoir d'une hypothétique communion des hommes, fût-ce sous la forme de parenthèses bucoliques (la retraite du monstre dans la forêt). Mais il n'y a jamais que la mort pour, sinon effacer le mal qu'on a fait, du moins enrayer sa propagation. Ainsi du suicide de la créature ou des dernières images de *L'Homme invisible*, où l'on découvre enfin son visage dont les traits sont fixés par la mort.

Le visible, en effet, c'est la mort. Or il est nourri de tout ce qui ne relève pas du regard (d'où le personnage de l'aveugle, qui est le plus lyrique) : le contact avec l'autre, le toucher d'un corps que la morale ne révolterait pas. Il y a chez Whale un fantasme de l'effacement, une poétique de l'invisibilité, un désir de vivre dans le secret de la solitude, pour apaiser les monstres qui vivent en nous – et qu'on appelle parfois des souvenirs.

James Whale a forgé l'identité stylistique du studio, tout comme Terence Fisher le fera à la Hammer dans sa reprise en couleur des

monstres Universal. *Frankenstein* ou *L'Homme invisible* connaîtront de nombreuses suites, renouvelant le goût populaire pour les serials. Universal lancera d'autres « franchises », tel le Loup-Garou ou, plus tard, la Créature du lagon noir. Durant cette période bénie, protégé par Laemmle, Jr., Whale se considérait comme un cinéaste indépendant. Tandis qu'il renouvelle ses ambitions avec le mésestimé *Showboat* (occulté par le remake qu'en fit George Sidney en 1951), Carl Laemmle doit céder son studio en 1936, et Whale perd la liberté dont il jouissait jusqu'alors. Son art finira par se fatiguer au contact des ingérences du studio (même s'il parsème son chemin de quelques précieux spécimens, comme son *Homme au masque de fer* [*The Man in the Iron Mask*, 1939] ou quelques moments de *L'Enfer vert* [*Green Hell*, 1940]). Reste de lui la rigueur de sa mise en scène, la mise en place d'une vision « romantique » du monstre (plus victime que coupable) et ces trois films devenus des classiques de l'histoire du cinéma. Les revoir aujourd'hui⁴, au-delà de leur pouvoir de fascination intact, permet de mieux comprendre leur influence majeure, à travers l'œuvre, par exemple, d'un Tim Burton dont *Frankenweenie* (1984) ou *Edward aux mains d'argent* (*Edward Scissorhands*, 1990) sont les sublimes avatars.

4. Grâce à Carlotta Films qui les réédite dans des copies neuves, au cinéma et en DVD.