HAL open science

Les adaptations cinématographiques des récits littéraires d'Edgar Poe par Roger Corman : vers une définition de la fidélité latente à travers La Chute de la maison Usher, L'Enterré vivant, La Malédiction d'Arkham et Le Masque de la mort rouge

Nathan Lagadec

▶ **To cite this version:**

Nathan Lagadec. Les adaptations cinématographiques des récits littéraires d'Edgar Poe par Roger Corman : vers une définition de la fidélité latente à travers La Chute de la maison Usher, L'Enterré vivant, La Malédiction d'Arkham et Le Masque de la mort rouge. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02181959

HAL Id: dumas-02181959

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02181959v1

Submitted on 12 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication – Département Arts du Spectacle

Les adaptations cinématographiques des récits littéraires d'Edgar Poe par Roger Corman : vers une définition de la fidélité latente à travers *La Chute de la maison Usher, L'Enterré vivant, La Malédiction d'Arkham* et *Le Masque de la mort rouge*

de Nathan Lagadec

sous la direction de Simon Daniellou

Master Recherches en Études Cinématographiques

Année universitaire 2018-2019

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à adresser mes remerciements à mon directeur de recherches, Simon Daniellou, qui m'a accompagné durant ma dernière année en Master. L'attention et l'intérêt qu'il a portés à mon travail ainsi que ses nombreux et précieux conseils ont été d'un soutien inestimable dans la rédaction de ce mémoire. Sa grande disponibilité ainsi que sa bienveillance m'ont permis de rester motivé et de surmonter chaque étape de ce travail.

Je remercie également Jean-Baptiste Massuet et Grégory Wallet, qui m'ont dirigé au début de mon parcours en Master. À travers leurs conseils et leur expérience, ils ont été un véritable soutien lors de mes premiers pas dans la recherche.

Mes remerciement vont également à l'ensemble de l'équipe des enseignants-chercheurs du Master Recherches en Études Cinématographiques de l'Université Rennes 2, pour leurs nombreux conseils et la qualité de leur enseignement, mais surtout pour leur accessibilité et leur gentillesse, qui ont permis à notre promotion d'évoluer dans un environnement confortable et stimulant.

Je remercie tous mes camarades de promotion et amis, les discussions que nous avons partagées ont grandement apporté à mon travail. Mes remerciements à tous mes proches, à mes parents pour leur soutien constant et leur confiance, sans lesquels il aurait été impossible d'avancer.

Enfin, un remerciement spécial à Daphné Merry, pour la confiance qu'elle m'a toujours témoignée ainsi que son soutien au quotidien, qui ont eu raison de tous les moments de doute survenus durant ce travail d'écriture.

SOMMAIRE

INTRODUCTION……5

PREMIÈRE PARTIE : LE RÉCIT POESQUE À L'ÉPREUVE DU CINÉMA, UNE MÉTAMORPHOSE……...…..16

Chapitre I : Le récit poesque, un support problématique à l'adaptation ?..…….….……18

I.1 – De Poe au « grand imagier », métamorphose du récit poesque……19

I.2 – Le style sensoriel……...28

Chapitre II : Caractéristiques et métamorphose du personnage poesque……..…….……...39

II.1 – Matérialisation du personnage littéraire à l'écran et reconfiguration du modèle actantiel…….....….…...40

II.2 – Le problème de la première personne……...…….…..49

DEUXIÈME PARTIE : LA CAMÉRA, UN ŒIL AU SERVICE D'UNE ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE POESQUE……..…….….….58

Chapitre III : La mise en image des descriptions comme ouverture sur un univers poesque…….…….60

III.1 – Du narrateur à la caméra : le point de vue…….…….……61

III.2 - Filmer le décor : construire un univers visuel poesque……..…..……...…....67

Chapitre IV : Filmer la mort…….....…….……74

IV.1 – Le motif de la mort…….……...…….…....75

IV.2 – L'imaginaire et le rêve comme lieux principaux de la mort..……...……..82

Chapitre V : Le subconscient à l'écran……..…….…….…….89

V.1 – L'image surnaturelle à travers le prisme du subconscient……...…....…….91

V.2 – Le décor comme projection du subconscient..……...……..……....97

TROISIÈME PARTIE : L'ESPRIT POESQUE À L'ÉCRAN……..……...……..….……104

Chapitre VI : L'acteur Vincent Price comme centre de gravité des thèmes et motifs poesques……...…106

VI.1 – De l'acteur à l'actant, introduction d'une conception gravitationnelle du corps……106

VI.2 – Les personnages comme doubles de l'acteur…….……...…117

Chapitre VII : L'esprit avant la lettre…….……...……128

VII.1 – Œuvre littéraire et œuvre filmique comme percepts……..……...……..128

VII.2 – L'idée poesque à l'écran…….135

CONCLUSION……147

BIBLIOGRAPHIE……153

FILMOGRAPHIE…….160

INTRODUCTION

Edgar Allan Poe est sans conteste l'un des grands noms de la littérature fantastique, dont les œuvres ont nourri l'imaginaire et la plume de maints auteurs de son Amérique d'origine comme du continent outre-Atlantique. S'il fut plusieurs fois critiqué, notamment par Aldous Huxley qui voyait en lui un écrivain vulgaire qui abusait d'effets poétiques pour donner l'impression d'œuvres raffinées[1], Poe est devenu, en France notamment, à travers les traductions de Charles Baudelaire, un écrivain reconnu. En effet, Léon Lemonnier écrit :

> « C'est en 1845 que l'œuvre de Poe pénétra en France. […] Ainsi […] Poe touchait à la littérature française. Il allait vivifier le roman d'aventure par ses histoires policières et son merveilleux scientifique. Aux conteurs fantastiques, il apportait des thèmes nouveaux[2]. »

Les écrits de Poe ont également inspiré certains auteurs américains plus tardifs comme Howard Philips Lovecraft ou, plus récemment, Stephen King. Ces œuvres ont donc nourri la littérature, mais son influence s'est étendue dans d'autres domaines, comme le cinéma, qui a permis l'émergence de plusieurs adaptations.

« Avec Poe, le mécanisme humain est démonté d'une main savante, puis remonté sous nos yeux d'une manière à la fois précise et vivante[3] », écrit Léon Lemonnier. Plusieurs réalisateurs, à l'image de l'écrivain, ont démonté et remonté le mécanisme de ses œuvres en en proposant des adaptations cinématographiques. S'ils ne sont pas nombreux – « [...]on compte une dizaine d'adaptations jusqu'en 1960[4] » – chacun des cinéastes qui ont porté à l'écran un ou plusieurs récits de l'écrivain l'a fait avec une approche, une démarche qui lui est propre, participant à la constitution d'une certaine filmographie poesque[5]. En comparaison à Stephen King, dont les œuvres ont entraîné de très nombreuses adaptations dès les années 1980, Edgar Poe ne représente pas une aussi grande source d'inspiration pour les adaptations cinématographiques. Cependant, les œuvres de Poe ayant été écrites au XIXe siècle, nous pouvons constater l'existence de propositions cinématographiques basées

1 Aldous Huxley, « From "Vulgarity in literature" », dans Robert Reagan (dir.), *Poe: a Collection of Critical Essays*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall, 1967, p. 31-32.
2 Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier Montaigne, 1947, p. 7.
3 *Ibid.*, p. 25.
4 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », *Séquences*, n° 54, avril 1969, p. 10.
5 Le terme *poesque* désigne ce qui renvoie à Edgar Poe, à son œuvre.

sur celles-ci dès les débuts du cinéma. Ainsi, il est possible de voir comment les œuvres de l'écrivain ont été représentées à l'écran à travers différents courants et différentes pratiques du cinéma. Les traitements des récits de Poe à l'écran sont alors d'autant plus divers qu'ils se sont manifestés dans des époques que plusieurs années d'évolution du cinéma ont séparées. Jean Epstein, par exemple, adapte en 1928 *La Chute de la maison Usher*, à travers une démarche proche d'un cinéma impressionniste. Il choisit d'inscrire la diégèse de son film dans une époque que l'on peut apparenter, à travers les décors et les costumes, à celle de l'écrivain, pour garder une proximité avec le récit de base. C'est également le choix que fait Roger Corman dans ses huit adaptations réalisées dans les années 1960. Cependant son travail est très différent de la proposition de Jean Epstein, les films du cinéaste américain s'inscrivant dans une démarche commerciale et étant destinés à un public large. Puis, Dario Argento et Georges Romero, dans *Deux Yeux Maléfiques* (*Due Occhi Diabolici*, 1990), placent les récits de l'écrivain dans un contexte contemporain, mettant en scène des personnages originaux dont les noms évoquent cependant ceux des personnages de Poe. Le travail des deux cinéastes est alors encore une fois différent de celui d'Epstein et de Corman, puisqu'ils revisitent librement l'œuvre de Poe en inscrivant ses récits dans une époque moderne.

Au sein de ces diverses adaptations de Poe au cinéma, le travail de Corman pour l'American International Pictures est sûrement « l'ensemble le plus connu des adaptations de l'écrivain[6] ». Ce travail regroupe huit films adaptés de divers récits de Poe, qui auront une place importante dans sa filmographie, dans laquelle on retrouve de nombreuses productions à petit budget ayant fait du cinéaste une grande figure du cinéma indépendant des années 1950 et 1960. La genèse de ce corpus d'adaptations repose en partie sur l'attachement de Corman vis-à-vis d'une œuvre particulière de l'écrivain. Dans un entretien donné pour la revue *Séquences*, le cinéaste explique ainsi comment son travail sur Poe a débuté :

> « […] Un jour, j'en ai eu assez de travailler comme ça, avec un petit budget et le noir et blanc. On m'avait demandé deux autres films à faire en dix jours, comme d'habitude. Alors j'ai suggéré plutôt d'en faire un seul, en couleurs, et avec quinze jours de tournage, ce qui était beaucoup plus ambitieux. J'ai proposé un conte de Poe que j'aime beaucoup, *La Chute de la maison Usher*. Or, mon studio, American-International [*sic*], une petite compagnie qui n'avait

6 Pierre Berthomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », *Positif*, n° 615, mai 2012, p. 60.

> jamais plus de quinze jours de tournage, ni avancé presque $200,000 de budget, prit peur. Enfin, après de nombreuses discussions, mes patrons acceptèrent, et j'ai tourné[7]. »

Si la dimension commerciale du travail de Corman sur Poe est importante, nous pouvons voir, d'après ses propos, que son attachement à l'œuvre de l'écrivain ne doit pas être sous-estimé. Aussi peut-il être intéressant, afin de se plonger dans les représentations des récits de Poe au cinéma, de se pencher sur celles que Corman a produites. En effet, ses adaptations, en plus de témoigner de son affection pour l'écrivain, marquent un véritable tournant dans sa filmographie. *La Chute la maison Usher* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960) rencontre un succès immédiat, ce qui encourage l'American International Pictures à monter avec Corman d'autres projets basés sur l'œuvre de Poe. Ainsi se succéderont après cette première adaptation *La Chambre des tortures* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *L'Enterré vivant* (*The Premature burial*, 1962), *L'Empire de la terreur* (*Tales of Terror*, 1962), *Le Corbeau* (*The Raven*, 1963), *La Malédiction d'Arkham* (*The Haunted Palace*, 1963), *Le Masque de la mort rouge* (*The Masque of the Red Death*, 1964) et *La Tombe de Ligeia* (*The Tomb of Ligeia*, 1964), tous réalisés par Roger Corman. Il importe de signaler dès maintenant que *La Malédiction d'Arkham* est un cas relativement particulier puisqu'un grand nombre d'éléments du film trouvent en réalité leur inspiration dans le roman de Howard Phillips Lovecraft *L'Affaire Charles Dexter Ward* (*The Case of Charles Dexter Ward*, 1941). Seulement, afin de favoriser le succès commercial du film, le nom de Poe a été conservé, car plus populaire à l'époque que celui de Lovecraft, notamment après les précédentes adaptations de Corman. Le titre original du film, *The Haunted Palace*, renvoie donc au poème du même nom écrit par Poe, que l'on peut retrouver dans la nouvelle *La Chute de la maison Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) et qui est dans celle-ci fictivement écrit par le personnage Roderick Usher. Le titre français du film, *La Malédiction d'Arkham*, renvoie quant à lui à Lovecraft, Arkham étant une ville fictive imaginée par ce dernier et un lieu très important au sein de ses œuvres. Le poème de Poe est ainsi plusieurs fois cité dans le film de Corman, comme pour justifier la présence du nom de l'écrivain à l'affiche.

Cet ensemble de films constitue donc une période à part entière de la filmographie du cinéaste, qui a consacré plusieurs années à la réalisation de ces adaptations d'œuvres de l'écrivain, formant ce que l'on appelle le cycle Poe, dans une continuité à la fois cinématographique et chronologique. C'est à ce cycle que nous allons nous intéresser, tant

7 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », *Séquences*, n° 78, octobre 1974, p. 20-21.

la place qu'il occupe dans le travail de Corman est importante. D'après ses propres dires, le cinéaste bénéficie alors d'une certaine liberté lors de la réalisation de ses projets basés sur Poe, qui ne subissent pas ou très peu de changements[8]. Ces films sont tournés en studio, ce qui permet à Corman d'avoir une approche particulière :

> « Je peux dire que Poe m'a ramené au travail de studio, plus intellectualisé. Là, je pouvais parfaitement contrôler l'atmosphère du film par les éclairages, le décor, les accessoires, la photo [...][9]. »

Le cycle Poe de Corman représente donc également un objet intéressant du fait que cela a amené à changer la manière de travailler du cinéaste. Ce dernier, nous l'avons vu, s'est également exprimé sur les libertés dont il a bénéficié pour mener à bien ces projets d'adaptations. Ensuite, il explique que la façon dont il a travaillé sur ces films, son approche liée au travail de studio, lui a permis de confectionner une atmosphère et une esthétique particulière. Plusieurs auteurs se sont exprimés sur ces adaptations poesques, et notamment sur la rencontre entre les œuvres de l'écrivain et l'approche particulière du cinéaste. Gilbert Maggi, par exemple, écrit que Corman « n'a pas cherché à traduire littéralement les contes d'Edgar Poe, mais bien plutôt de retrouver un certain climat, une atmosphère générale propre à l'auteur[10] ». L'utilisation ici de la notion de traduction soulève un point majeur, à partir duquel nous pouvons commencer à aborder la base de notre sujet d'étude, l'adaptation.

Les films de Corman adaptés des œuvres de Poe sont en effet à considérer selon des questions liées à l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Nous l'avons vu à travers les auteurs que nous avons cités, ceux-ci mentionnent toujours les films selon le rapport qu'ils entretiennent avec les œuvres d'origine. Aborder un film qui adapte au médium cinématographique une ou plusieurs œuvres littéraires nécessite une approche particulière, qui implique de prendre en compte certaines questions que nous pouvons évoquer. Commençons par poser les bases des principales problématiques liées à la question de l'adaptation :

> « Au quotidien, dès qu'il s'agit d'apprécier une adaptation, les connaisseurs de l'œuvre d'origine se mettent à jouer au jeu des sept erreurs. C'est à qui énumérera le plus d'éléments

8 Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, *et al.*, « 30 Réponses d'Amérique », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, p. 32.
9 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 21.
10 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », art.cité, p. 12.

> manquants et le plus d'éléments excédentaires – tous les passages du livre que le film a supprimés, et dans l'autre sens tous les personnages et les péripéties qu'il a ajoutés… Sans parler des transformations : ils imaginaient l'héroïne sous d'autres traits, la maison meublée autrement… Tout se passe comme si la "traduction" des mots en images donnait le signal de la chasse aux changements. […] Il serait plus utile d'essayer de comprendre ce que les modifications transforment dans la *compréhension* qu'on peut avoir de l'œuvre initiale. Une version cinématographique […], en effet, me met brusquement en communication avec une lecture du roman par quelqu'un d'autre […]. Je peux dès lors confronter ma vision avec celle d'autres spectateurs et d'autres lecteurs – d'où les polémiques suscitées par cette pratique[11]. »

La « chasse aux changements » et le « jeu des sept erreurs » consistent en une approche « quotidienne » de l'adaptation, comme le disent les auteurs que nous venons de citer. Or, il s'agit d'une approche de l'adaptation que nous allons éviter, puisqu'elle nous tiendrait éloigné des problématiques auxquelles nous devrons nous confronter pour mener à bien notre construction d'une approche nouvelle de l'adaptation. Néanmoins, la notion de « traduction » est évocatrice d'un enjeu déterminant, puisqu'elle désigne ce en quoi consiste le travail d'adaptation d'une œuvre littéraire à l'écran :

> « L'adaptation : des mots qui deviennent des images et des sons, des images et des sons qui deviennent des mots… C'est ce que le célèbre linguiste russe Roman Jakobson appelait la "traduction intersémiotique", expression par laquelle on désigne désormais le passage d'un système de signes à l'autre[12]. »

L'adaptation est en effet une forme de traduction, qui consiste à faire passer le contenu d'un texte écrit à l'écran à travers un langage qui est celui du cinéma. Dès lors, il se produit inévitablement certains bousculements qui peuvent, selon certains, « trahir » l'œuvre originale. En effet, les modifications dues au changement de médium, au passage d'un « système de signes à l'autre », amènent à l'émergence de différences entre le film et l'œuvre dont il est adapté. Plus ces différences sont nombreuses, et plus l'adaptation en question est généralement jugée infidèle à son support. Si la fidélité n'est pas gage de qualité en soi, elle est souvent évoquée puisque, nous l'avons dit et vu à travers les propos des auteurs que nous avons cités, un film adapté d'une œuvre littéraire est abordé en grande partie et inévitablement selon le rapport qu'il entretient avec son support. Pour Jean Cléder

11 Jean Cléder, Laurent Jullier, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 2017, p. 7-8.

12 *Ibid.*, p. 17. Lorsqu'ils citent Jakobson, les auteurs se réfèrent au texte de Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 251.

et Laurent Jullier, la fidélité est « une notion floue mais résistante[13] », et elle représente un prisme à travers lequel l'adaptation est abordée :

> « Dans les rapports entre littérature et cinéma, lorsqu'on envisage l'acte d'adaptation, c'est à travers un contrat de *fidélité* dont les termes sont flous : aucune instance ne fait autorité pour les fixer, et le concept lui-même ne connaît aucune définition stable. […] Malgré tout, l'adaptation pose un problème de taille, puisque sa réussite exige que soit respecté un contrat de *fidélité* (au texte d'origine, dont l'auteur n'est pas le cinéaste) que personne n'a rédigé, mais dont l'autorité a traversé la seconde moitié du XXe siècle pour s'exercer encore aujourd'hui sur les adaptations les plus récentes[14] ».

Ainsi, travailler sur l'adaptation impliquerait, à un certain moment et d'une certaine manière, c'est-à-dire en lui accordant plus ou moins d'importance, d'aborder la question de la fidélité. Si un tel contrat s'impose dès lors qu'il est question de l'adaptation, et que les termes qui le définissent sont flous, alors nous pouvons nous demander à quoi nous devons nous référer lorsque l'on parle de fidélité, celle-ci étant en réalité toute relative du fait du changement de médium d'une part et de la réception de ces changements par les lecteurs et spectateurs d'autre part. Robert Stam, par exemple, explique la relativité de la fidélité en rappelant que la notion est en partie rattachée à des questions de réception :

> « Des mots tels qu'*infidélité* et *trahison* […] traduisent notre sentiment, lorsque nous avons aimé un livre, que l'adaptation n'a pas été à la hauteur de cette appréciation. Nous lisons un roman à travers nos propres désirs, espoirs, et utopies, et alors que nous lisons nous façonnons notre propre mise en scène imaginaire sur les plateaux de nos esprits[15]. »

La fidélité relèverait donc d'une appréciation personnelle, du fait qu'on la déterminerait selon la proximité du film avec notre propre vision de l'œuvre qu'il adapte. Chaque lecture donne une nouvelle version du récit, et il s'avère donc difficile d'envisager qu'un film puisse être complètement fidèle à un livre, c'est-à-dire à chacune des lectures qu'en ont faites les spectateurs ayant lu le livre adapté. Dès lors, il peut paraître difficile d'aborder la notion de fidélité du fait de cet obstacle que constitue la dimension subjective dont nous venons de parler. Mais la relativité de cette notion réside surtout dans les problématiques liées au passage d'un médium à un autre. Dès lors qu'une œuvre est portée à l'écran, « il est

13 *Ibid.*, p. 192.
14 *Ibid.*, p. 192-193.
15 Robert Stam, « Beyond Fidelity: The Dialogics of adaptation », dans James Naremore (dir.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, p. 54 [notre traduction] : « Words such as *infidelity* and *betrayal* […] translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love. We read a novel throught our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our own imaginary mise-en-scène of the novel on the private stages of our minds. »

légitime de se demander si la fidélité stricte est possible[16] », puisqu'une « adaptation est automatiquement différente et originale compte tenu du changement de médium[17] ». Chaque forme de récit implique ses propres contraintes. Alors que la littérature laisse place à l'imagination, un film impose au spectateur l'aspect des personnages, les décors, etc. Éventuellement, nous pourrions dire qu'un film peut raconter la même histoire que le livre dont il est l'adaptation, et qu'il peut donc lui être fidèle à ce niveau. Seulement, l'histoire et le récit sont deux éléments bien distincts, l'histoire étant « la succession chronologique des événements, couramment liés entre eux par une chaîne causale[18] » et le récit étant « l'entreprise qui consiste à porter des événements à notre connaissance[19] ». Récit et histoire étant indissociables, et le récit filmique étant sensiblement différent du récit littéraire, il semble alors difficile d'envisager une fidélité totale à ce niveau, ce sur quoi nous reviendrons en détail plus tard. Il paraît donc compromis et problématique de parler de fidélité littérale ou totale, puisqu'il semble impossible de transposer strictement une œuvre littéraire sur un format filmique. Ainsi, le terme de fidélité doit être repensé dans le contexte même de l'adaptation cinématographique.

> « La notion de fidélité est ambiguë, dans la mesure où elle implique une acception technique et une acception morale – *ce que l'on fait* du texte et *ce que l'on doit* au texte… Or, […] partir sur de telles bases conduit à employer un lexique et une grille de lecture qui stérilisent l'analyse. De nombreux critiques et théoriciens ont tenté d'abandonner ce fardeau de la fidélité en faisant valoir l'irréductible hétérogénéité du livre et du film, et par conséquent l'impossibilité de superposer l'un à l'autre dans le but d'évaluer leurs différences[20]. »

En ce qui nous concerne, nous n'allons pas « abandonner » la notion de fidélité, qui sera au contraire le sujet même de notre étude. Nous mettrons cependant de côté toute dimension subjective, liée à la réception par les lecteurs des modifications inévitables du contenu d'une œuvre adaptée au cinéma. Nous allons plutôt, en nous basant sur des propos de deux auteurs que nous avons cités, étudier le cas des adaptations de Poe par Corman pour tenter d'aller vers une reconsidération de la notion de fidélité à travers un terme dont nous allons proposer une définition. Pierre Berthomieu et Gilbert Maggi, lorsqu'ils s'expriment sur le cycle Poe de Corman, tiennent en effet des propos qui révèlent un phénomène intrigant. Le premier estime que « plus ou moins fidèles à la lettre de l'écrivain, et appliqués à inventer

16 *Ibid.*, p. 55 [notre traduction] : « […] it is questionable wether strict fidelity is even possible ».
17 *Ibid.*, [notre traduction] : « […] an adaptation is automatically different and original due to the change of medium ».
18 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 20.
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*, p. 173.

de haletantes narrations, les films fabriquent un équivalent envoûtant au monde des histoires extraordinaires[21] ». Cette notion d'équivalence, nous le verrons, aura une certaine implication dans notre étude, puisqu'elle est rattachée au terme que nous allons proposer. Maggi va en quelque sorte dans le même sens puisqu'il explique que dans les adaptations de Poe qui nous intéressent, « si trahison [des œuvres originales] il y a, elle n'existe qu'au niveau de l'intrigue (mais est-ce bien important ?), Corman faisant passer l'esprit avant la lettre[22] ». Ces deux propositions mettent en avant un phénomène assez paradoxal, puisque les auteurs que nous avons cités expliquent que les adaptations du cinéaste sont fidèles à l'écrivain tout en s'éloignant des œuvres de ce dernier. En effet, les films évoqués par Berthomieu et Maggi ne font pas preuve d'une fidélité stricte du fait des nombreux éléments qui en font des objets très différents des œuvres qu'ils adaptent, en termes de forme et de contenu. Cependant, il semble qu'il existe dans les films du cycle Poe de Corman des éléments qui permettent, malgré cette apparente infidélité, de constater une véritable évocation de l'univers thématique et esthétique de l'écrivain. En nous basant sur cette hypothèse, nous allons donc voir à travers cette étude en quoi Corman est parvenu à réaliser des adaptations qui témoignent d'une véritable fidélité à Edgar Poe malgré une évidente émancipation des films vis-à-vis de leurs supports littéraires d'origine. L'enjeu du travail qui va suivre sera de proposer en réponse à cette interrogation une définition d'un certain niveau de fidélité, que nous désignerons comme une fidélité latente. En caractérisant cette fidélité comme « latente », nous tendons à évoquer son caractère implicite, que nous développerons donc au fil de cette étude. À travers trois grandes étapes de réflexion, nous tenterons de dresser les caractéristiques majeures de ce syntagme, à travers lequel nous pourrons nommer le paradoxe qui semble définir les films constituant le cycle Poe de Corman. Nous n'allons cependant pas mobiliser la totalité de ce dernier pour notre travail de définition de la fidélité latente. Afin d'éviter des redondances dans nos analyses, nous conserverons seulement quatre films qui vont former notre corpus principal, qui sera donc constitué de *La Chute de la maison Usher*, *L'Enterré vivant*, *La Malédiction d'Arkham* et *Le Masque de la mort rouge*. Les autres films du cycle Poe n'auraient pas apporté de matière supplémentaire pour notre recherche, puisque l'on y retrouve les motifs que nous allons aborder dans ceux que l'on a choisis.

Afin de mener à bien notre étude, nous avons choisi de recourir aux outils de la narratologie, « discipline qui étudie les lois générales de la narration, visant à comprendre

21 Pierre Berthomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 60.
22 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », art.cité, p. 12.

ce que signifie et implique le fait de raconter[23] », dont nous citerons certains spécialistes au fil des grandes étapes de notre étude. Il existe d'ailleurs deux grandes approches de cette discipline :

> « La première s'intéresse au récit lui-même, à la couche de narrativité indépendante du signifiant ou du langage, et qu'ont décrite l'analyse structurale et la logique actantielle (Greimas). Il s'agit du récit du point de vue de son contenu. La seconde est plutôt tournée vers l'acte narratif et l'énonciation. Elle analyse les diverses procédures que mobilise l'acte de narration, en tenant compte de la matérialité du signifiant (iconico-sonore pour le film, scripto-graphique pour le roman, etc[24].) »

Nous nous situerons, selon les étapes de notre étude et les éléments abordés, dans les deux approches. C'est-à-dire que nous nous intéresserons à l'énoncé filmique, mais nous nous pencherons également par moments sur le contenu des récits, afin de produire les analyses les plus complètes. Ainsi, nous allons nous focaliser sur l'énoncé filmique et ce qui va nous intéresser se situe dans les films en tant qu'objets finis et dans leur découpage. Aussi mettrons-nous de côté l'analyse des scénarios, qui précèdent le résultat final qui nous intéresse, et se situent plutôt dans une étape intermédiaire de la création du film.

Nous effectuerons donc des analyses détaillées de séquences et scènes des films de notre corpus et nous proposerons à travers elles nos propres hypothèses et théories qui auront pour finalité de dresser notre définition de ce que nous avons proposer d'appeler la fidélité latente. En parallèle de nos analyses filmiques, nous ferons le lien entre les films et les œuvres de Poe en citant certains passages de celles-ci. Nous privilégierons, afin de favoriser la clarté et la fluidité des analyses, les traductions françaises des œuvres que nous citerons ; ainsi utiliserons-nous les traductions de Charles Baudelaire de *La Chute de la maison Usher* et *Le Masque de la mort rouge* (*The Masque of the Red Death*, Edgar Poe, 1842), présentes dans le recueil *Nouvelles histoires extraordinaires*[25] ; la version traduite par Félix Rabbe de *L'Ensevelissement prématuré*[26] ; la traduction de Jacques Papy de *L'Affaire Charles Dexter Ward*[27].

23 Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 141.
24 *Ibid*., p. 142.
25 Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 1972.
26 Edgar Poe, *Derniers contes*, Albert Savine, 1887.
27 Howard Phillips Lovecraft, *L'Affaire Charles Dexter Ward*, Paris, J'ai Lu, 1981.

Nous diviserons notre étude en trois parties, chacune correspondant à une grande étape de notre définition de la fidélité latente. Nous commencerons par une partie dans laquelle nous étudierons la manière dont Corman traduit les récits poesques à l'écran. À travers cette transition d'un médium à l'autre, nous aborderons les problématiques d'ordre narratologiques propres au travail d'adaptation en nous appuyant sur des auteurs tels que Gérard Genette, André Gaudreault, François Jost ou encore Tzvetan Todorov. En nous appuyant sur ces références et sur nos analyses, nous développerons des éléments montrant l'infidélité des films de Corman vis-à-vis des œuvres de Poe en termes de récit et d'histoire. Nous montrerons en effet que les divergences entre les films et les œuvres qu'ils adaptent se justifient par les grandes différences modales qui distinguent les systèmes narratifs littéraire et filmique. Dans cette première partie, nous aborderons également la question des personnages en mettant notamment en pratique le modèle actantiel de Algirdas Julien Greimas avant d'évoquer les problèmes liés à l'adaptation de récits impliquant un narrateur à la première personne. Tous ces éléments nous permettront de poser les bases de la définition de la fidélité latente, qui se caractérise donc d'abord par ces divergences qu'entraîne le travail même d'adaptation.

Dans une deuxième partie, nous verrons comment Corman, à travers l'œil de la caméra, met en place un univers visuel et thématique évocateur de l'œuvre poesque. Nous utiliserons pour développer cela la notion de focalisation telle qu'elle est reprise de Genette par François Jost pour le cinéma, ainsi que la notion d'ocularisation proposée par ce dernier. En nourrissant nos analyses de ces outils, nous montrerons comment le cinéaste compense certaines problématiques développées en première partie en créant un jeu autour de la gestion des points de vue à travers sa caméra. Nous verrons ensuite comment, à travers cette dernière, il met en scène la mort et donne à voir le subconscient de ses personnages pour bâtir un univers esthétique évocateur plongeant le spectateur dans un monde poesque. Nous montrerons donc à travers cette deuxième partie que la fidélité latente se définit par une fidélité esthétique plutôt que narrative.

Puis, nous terminerons par une troisième partie dans laquelle nous finaliserons notre définition en proposant dans un premier temps une vision particulière de la place de l'acteur Vincent Price au sein de notre corpus. Nous verrons comment ce dernier, au fil de ses apparitions, se caractérise comme une entité à part entière au sein du cycle Poe, et qu'il y exerce une certaine force « gravitationnelle », force que nous définirons à

travers une conception particulière de l'acteur et du corps de l'acteur, puis de la place qu'occupe celui-ci dans notre corpus. Nous finirons cette dernière grande étape en considérant les films de notre corpus et les œuvres qu'ils adaptent comme des « percepts », dont nous identifierons les composantes dans ce que d'aucuns, comme nous l'avons vu, désignent comme « l'esprit » et « la lettre » d'une œuvre. Nous nous baserons alors sur les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour proposer cette conception particulière de nos objets d'étude, qui nous permettra de finaliser notre proposition d'une définition de la fidélité latente les caractérisant.

Première partie :

Le récit poesque à l'épreuve du cinéma,

une métamorphose

Nous allons tout d'abord commencer par questionner la fidélité dans le cadre de l'adaptation, en passant par une étape inévitable d'étude des différences entre récit littéraire et récit filmique, avant d'explorer tout ce qui concerne la dimension relative de la question de la fidélité.

Parler de l'adaptation implique inévitablement de se pencher sur la transformation de l'œuvre littéraire d'origine en œuvre cinématographique. Il s'agit là de la traduction intersémiotique dont nous parlent Cléder et Jullier dans leur ouvrage[28]. Nous allons démarrer notre étude en observant la métamorphose du récit poesque, c'est-à-dire en voyant comment celui-ci, œuvre littéraire, a été traduit en langage cinématographique et qu'est-ce que cela a impliqué en termes de récit. En effet, nous allons tenter d'expliquer, à travers notre corpus que nous mettrons en relation avec d'autres versions cinématographiques des œuvres de Poe, en quoi les changements apportés aux récits peuvent être considérés comme inévitables compte tenu du changement dans le système narratif.

28 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 17.

Nous mobiliserons des termes clés qui nécessitent d'être définis. Nous nous situons ici dans une approche classique des questions d'adaptations, afin de démarrer une étude progressive de notre corpus. Afin d'expliquer la fidélité latente, nous nous devons dans un premier temps d'expliquer ce qui est à la base de toute réflexion autour de la fidélité de l'adaptation, à savoir le passage du récit littéraire au récit filmique :

> « Transposer cinématographiquement un récit littéraire implique une modification profonde de la structure de l'œuvre littéraire, aux niveaux narratif et temporel plus particulièrement. Cette nécessité d'agencer un nouveau système narratif, de modeler une structure opérationnelle, d'ajuster la trame narrative à un nouveau dispositif, amène un récit à se déconstruire, à s'atomiser, puis à se reconstituer dans une nouvelle forme. Cette phase de déconstruction est […] une étape déterminante […]. Tout d'abord parce qu'elle dessine une connexion théorique directe entre deux modes d'expression différents. Ensuite, parce qu'elle correspond à la première étape concrète du processus pratique d'adaptation[29]. »

Le terme de *récit* étant ambigu, Gérard Genette discerne trois notions distinctes, qui permettent de mieux le définir :

> « Dans un premier sens – qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central –, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements […].
>
> Dans un second sens, […] *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.
>
> […] En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même[30]. »

Ensuite, il va attribuer un terme pour chacune de ces notions qui découle du récit :

29 Louis Blanchot, *L'adaptation cinématographique de « Madame Bovary » de Gustave Flaubert par Claude Chabrol : un processus de reconfiguration du récit*, mémoire en Arts, Lettres, Langues : Études cinématographiques, dirigé par Éric Thouvenel, Université Rennes 2, 2011, p. 44-45.

30 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 71.

> « Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place[31]. »

Donc l'histoire, c'est l'enchaînement d'événements que raconte Poe dans une nouvelle. Dans le cas de Corman, c'est ce qui constitue le scénario. Le récit, c'est la forme qui énonce cette histoire ; c'est l'assemblage des phrases et des mots dans le cas de Poe, et le montage des plans et des scènes dans le cas de Corman. Il prend donc la forme littéraire chez l'écrivain, et cinématographique pour le réalisateur. Enfin, la narration est l'acte même de l'écrivain et du cinéaste de produire cet énoncé. En prenant cela en considération, nous en arriverons dans cette partie à une première conclusion, à savoir que les scénarios de Roger Corman, se référant donc aux histoires de Poe, ne sont pas fidèles à celles-ci, et que cela est dû à une différence entre les systèmes narratifs littéraire et cinématographique. Nous allons donc étudier les différents récits filmiques qui découlent des œuvres d'Edgar Poe, pour comprendre les écarts systématiques qui subsistent entre les histoires et récits des œuvres littéraires et ceux des films.

I.1. De Poe au « grand imagier », métamorphose du récit poesque.

Changer de médium, c'est aussi changer de système narratif. Dans notre cas, cela signifie passer du système narratif littéraire au système narratif filmique. Le cas de notre corpus apporte une particularité supplémentaire dans ce changement, puisque les œuvres de Poe qui sont adaptées par Corman possèdent chacune leurs caractéristiques et apportent certaines potentielles difficultés au travail d'adaptation. Nous avons commencé à développer plus haut les notions de récit, qui seront au cœur de notre étude. Il ne s'agit pas ici de dénoncer les écarts entre les films et les écrits de Poe, mais plutôt de les comprendre, de les questionner, en ayant comme base de réflexion le constat suivant : objectivement, nous pouvons dire que les films de Corman ne sont pas fidèles aux œuvres de l'écrivain, principalement en ce qui concerne leur rapport aux histoires de base.

31 *Ibid.*, p. 72.

Il ne faut pas oublier, avant tout, que toute œuvre s'ancre dans un contexte, selon la période durant laquelle elle a été réalisée. Une œuvre écrite au XXe siècle peut évidemment conter une histoire s'inscrivant au Moyen Âge par exemple, mais elle portera en elle des signes d'appartenance à une époque, comme le traitement particulier d'un thème, un certain discours, etc. Ainsi, une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire dont la date de création est bien antérieure à celle du film va entraîner des modifications dans la manière d'utiliser le récit, et donc de le transformer. Avant d'entrer dans l'exploration des notions de récit et ce qu'elles vont apporter à notre sujet, il semble donc important de souligner ce qui suit. Jean Cléder et Laurent Jullier parlent des adaptations de *La Chute de la maison Usher* proposées respectivement par Roger Corman et Jean Epstein, ce dernier s'étant adonné à l'exercice bien avant le cinéaste américain, en 1928. Cléder et Jullier évoquent rapidement le fait que les deux métrages proviennent d'époques différentes, toutes deux elles-mêmes bien éloignées de l'époque de création de la nouvelle de Poe :

> « La version 1960 est signée par le pape de la série B Roger Corman, et les tableaux que peint Roderick ont été exécutés par Burt Schoenberg, artiste psychédélique consommateur de LSD et figure-clé de la culture *surf* californienne, qui mêle les derniers *beatniks* aux premiers *hippies*. De même, la version de 1928 constitue l'un des fleurons du courant français dit impressionniste, et offre au cinéphile quantité de plans étranges, dont on ne retrouvera l'esprit que bien plus tard au sein de la culture visuelle dans le monde des clips par exemple[32]. »

S'il ne s'agit pas d'un critère déterminant dans le cadre de notre recherche, il reste néanmoins important de rappeler l'importance de l'époque, d'autant que, nous le verrons plus tard, cela aura une certaine influence sur l'esthétique globale des films, qui connote certaines inspirations cinématographiques. Nous allons maintenant pouvoir nous consacrer à la métamorphose même des récits poesques, argument de poids concernant l'infidélité des films de Corman vis-à-vis des œuvres de Poe.

Pour commencer, nous allons donc étudier la métamorphose du récit poesque en récit filmique, en commençant par le passage de l'écrivain et du narrateur à ce qui, chez Albert Laffay et André Gaudreault notamment, est appelé le « grand imagier ». Ce dernier, au cinéma, est en fait un « montreur d'images[33] » ou « instance racontante[34] ». Chez Poe, et dans le cadre des œuvres qui nous intéressent pour notre corpus, le narrateur est directement

32 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 249.
33 André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 20.
34 *Ibid.*, p. 26.

identifiable. Le cas de *La Malédiction d'Arkham* est toutefois plus particulier à ce niveau, puisqu'il s'agit à la fois de l'adaptation d'un poème, dont l'instance narrative est assez floue, et de l'adaptation d'un récit de Howard Phillips Lovecraft, *L'Affaire Charles Dexter Ward*, qui est raconté par un narrateur à la première personne. Chez Corman, et donc au cinéma, nous passons à une autre instance narratrice plus complexe :

> « Considérer le plan comme équivalent à un énoncé, c'est […] s'autoriser à l'analyser dans les mêmes termes que tout autre récit. Des difficultés surgissent, toutefois, dès qu'on essaie de déterminer quels énoncés se trouvent dans une image. […] Pour l'image cinématographique, il est très difficile de ne signifier qu'un seul énoncé à la fois, comme on s'en rend compte dès qu'on essaie de noter les informations visuelles véhiculées par un plan. […] Tout plan contient virtuellement une pluralité d'énoncés narratifs qui se superposent, jusqu'à se recouvrir dans certains contextes[35]. »

En effet d'après Gaudreault et Jost, le récit cinématographique a cela de complexe que chaque plan contient en lui plusieurs actions, qui sont donc montrées simultanément par ce « grand imagier » qui est celui qui donne à voir et à entendre la scène. Ainsi, le récit filmique devient plus complexe que le récit littéraire, qui ne peut énoncer les actions comme le fait le cinéma, ce qui entraîne donc des influences sur le déroulement de l'histoire qui, rappelons-le, constitue la suite d'événements et d'actions que le récit porte à notre connaissance. Gaudreault et Jost parlent, au cinéma, de narration et de sous-narration :

> « Le cinéma a, comme on le voit, un penchant presque "naturel" pour la délégation narrative, pour l'emboîtement de discours. La raison en est au fond bien simple : c'est que le cinéma montre des personnages en action, qui nous imitent dans nos diverses activités quotidiennes, dont l'une, à laquelle nous nous livrons tous à un moment ou à un autre, consiste à parler. Et, en parlant, on est souvent amené à utiliser la fonction narrative du langage, à raconter, à se raconter. Or, ce phénomène est encore accentué par le fait que le cinéma utilise […] ces cinq matières de l'expression que sont les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique, et qu'il est toujours au moins […] un double récit (un récit audio et un récit visuel).
>
> En un sens, on peut donc considérer qu'un récit qui est le fait d'un narrateur visualisé […] n'est en fait qu'un "sous-récit" […]. Car, à un premier niveau, le cinéma raconte toujours-déjà, ne serait-ce qu'en montrant ce narrateur visualisé, lui-même en train de raconter, ou, pour être plus exact, en train de "sous-raconter". [Cette expression] est corrélative de cette deuxième approche narratologique qui, voulant respecter l'ordre des choses plutôt que, disons, l'"ordre

35 *Ibid.*, p. 31. Lorsque le mot « énoncé » est utilisé, cela se réfère donc à 'énoncé comme l'entend Genette, c'est-à-dire le récit.

> des apparences" perçues par le spectateur, considère que le seul "véritable" narrateur du film, c'est le grand imagier ou, pour dire la chose autrement, le "méga narrateur" […], l'équivalent du "narrateur implicite". Dans cette perspective, tous les autres narrateurs "délégués", des narrateurs "seconds", et l'activité à laquelle ils se livrent est la "sous-narration", une activité qui se distingue radicalement de la narration au premier degré[36]. »

Lorsque Poe, par exemple, dans sa nouvelle *Le Masque de la mort rouge*, choisit de raconter le récit du prince Prospero qui s'enferme dans sa forteresse avec ses courtisans pour fuir la maladie ravageant son royaume, il décide de ne s'intéresser qu'à ce que ce personnage en particulier fait, et non à tout ce qui l'entoure. Ce que le narrateur énonce se concentre sur ce personnage uniquement et ce n'est que la suite d'événements qui le concernent qui forme l'histoire (en dehors, bien sûr, du paragraphe d'introduction de la nouvelle et des passages descriptifs sur le décor ou d'autres détails comme l'écoulement du temps) :

> « La *Mort Rouge* avait pendant longtemps dépeuplé la contrée. Jamais peste ne fut si fatale, si horrible. Son avatar, c'était le sang, – la rougeur et la hideur du sang. C'étaient des douleurs aiguës, un vertige soudain, et puis un suintement abondant par les pores, et la dissolution de l'être. Des tâches pourpres sur le corps, et spécialement sur le visage de la victime, la mettaient au ban de l'humanité, et lui fermaient tout secours et toute sympathie. L'invasion, le progrès, le résultat de la maladie, tout cela était l'affaire d'une demi-heure.
>
> Mais le prince Prospero était heureux, et intrépide, et sagace. Quand ses domaines furent à moitié dépeuplés, il convoqua un millier d'amis vigoureux et allègres de cœur, choisis parmi les chevaliers et dames de sa cour, et se fit avec eux une retraite profonde dans une de ses abbayes fortifiées[37]. »

Nous avons ici un énoncé d'un narrateur que nous pouvons identifier, si l'on reprend Gérard Genette, comme étant hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il est « absent de l'histoire qu'il raconte[38] » et qu'il est également « au premier degré[39] », c'est-à-dire extradiégétique.

Chez Corman, c'est le grand imagier qui va nous montrer des images contenant en elles plusieurs actions. Ainsi le cinéaste va, dans la scène introductive de son film, mettre en place le récit et le contexte dans lequel celui-ci se déroule à travers chaque plan, en développant des éléments qui ne sont pas présents dans l'œuvre originale ou, en tout cas,

36 *Ibid.*, p. 67-68.
37 *Edgar Poe, Nouvelles Histoires extraordinaires* (traduction de Charles Baudelaire), Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 137.
38 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 252.
39 *Ibid.*, p. 255.

qui ne sont pas racontés par le narrateur de la nouvelle. Nous assistons d'abord à une scène d'ouverture montrant une vieille dame vêtue de guenilles porter un fagot de bois. La caméra, placée derrière une rangée d'arbres morts, filme le personnage en suivant ses mouvements grâce à un travelling latéral vers la gauche. La femme est dans un décor très sombre, brumeux, et le gris et le noir envahissent l'écran, rendant l'atmosphère lugubre et étouffante. La vieille dame ramasse des morceaux de brindilles, et ses mouvements nous laissent deviner la pénibilité de son labeur. La caméra continue donc son travelling jusqu'à ce que le personnage arrive à hauteur d'un arbre auquel est adossée une silhouette vêtue d'un capuchon rouge. La femme passe devant sans y prêter attention, jusqu'à ce que le mystérieux personnage l'interpelle, provocant la première coupe du film. La caméra, tout comme le personnage, interrompt son mouvement, jusque là continu, pour focaliser son attention sur la personne ayant prononcé ces paroles : « Grand-mère ». Le plan suivant montre la femme en train de se retourner, puis une autre coupure introduit en plan moyen le personnage vêtu de rouge adossé à l'arbre, qui tient un jeu de cartes dans ses mains. Il invite la dame à s'approcher de lui, ce qu'elle fait sur le plan suivant, la caméra l'accompagnant avec un panoramique vers la droite. Une suite de plans montre l'homme (sa voix et sa silhouette nous permettent de déduire son genre) sortir une rose blanche, qui devient rouge après qu'il passe sa main au-dessus, laissant tomber des gouttes écarlates sur la fleur. Il la donne à la femme en lui disant ceci : « Porte cela à ton village et dis aux gens que le jour de leur délivrance est proche ». Elle s'empare de la fleur avant de s'en aller en silence. Elle se retourne une dernière fois pour saluer l'homme d'un signe de la tête.

Cette scène ne dure qu'une minute trente, et pourtant, si l'on reprend l'idée de Gaudreault et Jost, chaque plan est vecteur de plusieurs énoncés qui participent d'un récit global. En effet, beaucoup d'éléments sont ici racontés, et nous pouvons rapidement commencer à comprendre le contexte qui est celui de l'histoire qui va nous être dépeinte dans le film. À l'aide d'un seul plan, par exemple le premier que nous avons décrit ci-dessus, nous pouvons nous-mêmes produire un récit, à travers un exercice similaire à celui des deux auteurs de l'ouvrage *Le récit cinématographique*, qui proposent une version écrite de la célèbre vue des frères Lumière, *L'arroseur arrosé* (1895)[40]. Si nous nous essayons à cette expérience par rapport à la scène que nous venons d'évoquer, cela pourrait donner ceci :

40 André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, *op.cit.*, p. 37.

> « Une femme au corps courbé par le poids des années et du travail traversait une étendue lugubre plongée par la brume dans une obscurité sinistre. Avançant péniblement sur un sol de terre ne laissant dépasser que quelques arbres dépérissant, elle récoltait en silence des branches et brindilles qu'elle portait ensuite en un lourd fagot de bois mort. »

La conclusion que nous pouvons faire de cet exercice rejoint celle des deux auteurs cités précédemment, à savoir que :

> « Ces quelques lignes forment une *narration*, c'est-à-dire un discours dans lequel on repère – plus ou moins facilement, bien qu'il y soit toujours – un narrateur, cette instance qui nous livre des informations sur les états successifs des personnages, dans un ordre donné, dans un vocabulaire déterminé et en faisant plus ou moins "passer" son point de vue [...][41]»

Nous avons pu faire cela à partir d'un seul plan seulement, et la narration que nous avons proposée ne se réfère à aucun passage de la nouvelle de Poe. Cependant, elle pose les bases d'un contexte à l'histoire du film, qui sera ensuite développé dans la scène qui suit celle-ci.

Après la scène de la rencontre entre la vielle femme et le personnage qui est révélé plus tard dans le film comme étant l'incarnation de la mort rouge, un fondu au noir nous amène directement dans un village, dans lequel un carrosse fait une arrivée brutale, escorté par des cavaliers criant aux villageois : « Faites place au prince Prospero ». Perturbant l'activité du village, le carrosse arrive comme un élément perturbateur, et une suite de plans, rythmée par un montage rapide, montre le véhicule foncer sur un bambin vêtu de tissus miteux jouant sur le sol, avant qu'un personnage, que nous apprenons plus tard être Gino, l'un des protagonistes de l'histoire, ne le sauve de justesse. Nous voyons ensuite le prince sortir du carrosse, couvert de vêtements scintillants et de riches parures, contrastant avec les vêtements sombres et sales des villageois. Les regardant d'un air supérieur, il leur annonce la raison de son intervention : il est venu les remercier pour leur récolte de l'année. Gino, rendant l'enfant sauvé à sa mère, réplique au prince : « Pour vous assurer que nous mourrons de faim avec ce qui en reste ». Puis, plus tard durant l'échange, ce même personnage prononce cette phrase : « Une vieille femme a rencontré un saint homme sur la colline. Il a fait une prophétie. Il a dit que le jour de notre délivrance était proche ». Un personnage entre dans le cadre et ponctue la phrase de Gino par : « De votre tyrannie ». Nous avons ici résumé assez succinctement la scène, mais celle-ci contient une multitude d'éléments servant le récit, à l'image de ce que nous avons vu pour la scène avec la vieille

41 *Ibid.*

femme. En quelques plans, le prince Prospero a été présenté comme un antagoniste, un personnage ne se souciant guère des habitants de son royaume, au point de manquer de peu de tuer un enfant. Dans le même temps, les villageois sont montrés comme des victimes dont certaines montrent à leur souverain des signes de leur révolte. Ceux-ci, trop téméraires, sont faits prisonniers et devront alors tenter de s'échapper des geôles du prince.

Quand nous nous livrons à une étude des scènes des films plan par plan, nous pouvons nous rendre compte qu'il semble difficile d'envisager une fidélité littérale aux récits de Poe. En effet, chaque plan montre des actions qui produisent chacune un récit, ceux-ci s'effectuant simultanément. En quelques secondes, une image peut ainsi montrer une multitude d'éléments formant le récit cinématographique. Et si nous comparons les scènes des films de Corman aux extraits des nouvelles de Poe, dans une approche la plus littérale qui soit (à savoir tenter de voir à quel passage écrit une image peut se référer en termes de récit, en faisant par exemple l'exercice de proposer une narration écrite tirée d'un plan), nous remarquons de nombreuses divergences dues à la nature particulière du récit filmique, qui semble ne pouvoir s'en tenir à ce qui est écrit dans la nouvelle. En effet, le format des œuvres de Poe a été un problème au moment de l'adaptation. Dans l'interview animée par Patrick Schupp pour *Séquences*, Roger Corman tient des propos intéressants à ce sujet :

> « Nous avons eu quelques problèmes. D'abord la brièveté des histoires de Poe, qui excèdent rarement quelques pages. Nous devions donc explorer la psychologie de Poe, et recréer l'ambiance dans laquelle il travaillait, ainsi que les thèmes – ensuite, nous retournions au conte, pour vérifier et préciser. Vous voulez un exemple ? Dans *The Pit and the Pendulum* [*La Chambre des tortures* (1961)], Poe ne décrit que la chambre des tortures elle-même. Alors nous avons inventé en quelque sorte un prologue, un premier et un second acte. […] C'est en fait l'une de nos techniques : utiliser le conte de Poe comme conclusion à une histoire dont nous inventions les prémisses[42]. »

Si le cinéaste cite ici le film *La Chambre des tortures*, ce dont il parle s'est aussi appliqué aux autres films du corpus. Il s'agissait d'adapter le format court de la nouvelle à un format de long métrage, et cela a entraîné la création de nouveaux éléments scénaristiques. Ceux-ci sont donc autant d'événements et d'actions qui s'ajoutent à l'histoire de base, ce qui entraîne l'émergence de nouveaux énoncés qui forment le récit cinématographique. De plus, Gaudreault et Jost expliquent qu'il existe en réalité un double récit au cinéma, l'un

42 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 21.

passant par l'image, l'autre passant par le son, comme nous l'avons vu plus haut à travers une citation. En nous intéressant rapidement à cela à travers le cas d'un autre film du corpus, on remarque un éloignement certain avec les œuvres de Poe.

À propos de *La Malédiction d'Arkham*, il est tout d'abord intéressant de voir la différence entre le titre du film en version originale et le titre qui lui a été donné pour la version française. En effet, le titre original, *The Haunted Palace*, nous l'avons vu, fait directement référence à Poe et à son poème du même nom, qui est fictivement écrit par Roderick Usher, et que l'on peut alors lire dans la nouvelle *La Chute de la maison Usher*. Le titre français du film, *La Malédiction d'Arkham*, fait référence à l'auteur Howard Phillips Lovecraft, puisque la ville d'Arkham est un lieu récurrent et primordial dans l'œuvre de ce dernier. Ces deux titres semblent alors être ceux de deux œuvres différentes, ce qui montre bien l'originalité de cette adaptation de manière générale, mais également au sein du cycle Poe. En effet, *La Malédiction d'Arkham* est en réalité plutôt une adaptation du roman de Lovecraft intitulé *L'Affaire Charles Dexter Ward*, comme nous l'avons dit en introduction. L'histoire racontée par le film ainsi que les personnages renvoient tous à l'œuvre lovecraftienne. Pourtant, il est particulièrement fait mention de Poe dans le générique et au début du film, dans le but de rester sur la lancée des succès des films précédents (*La Malédiction d'Arkham* est le sixième film du cycle Poe).

Fig. 1 : *La Malédiction d'Arkham*

Lorsque le film débute, nous voyons, après l'introduction de l'American International Pictures et de la Metro Goldwyn Mayer, le début du générique avec un plan montrant une araignée parcourir de haut en bas l'écran à l'aide d'un fil. Lorsqu'elle arrive en bas, les mots suivants apparaissent à l'écran : « Edgar Allen [*sic*] Poe's The Haunted Palace[43] ».

Le générique du film nous donne alors un indice quant à la nature hybride de cette adaptation, qui se réfère à deux œuvres différentes. Le film commence ensuite, et les premières scènes, introduisant le récit, font apparaître des personnages issus du récit de Lovecraft, à savoir Jospeh Curwen, Ezra Weeden, Micah Smith, Willet etc. Puis, lorsque le personnage de Curwen est brûlé vif, une coupure est effectuée et après quelques éclairs et un noir, nous sommes transportés, comme le dit le texte montré à l'écran, à Arkham, cent dix ans plus tard. C'est alors que nous entendons la voix de Vincent Price (qui interprète Joseph Curwen), prononcer les vers suivants du poème *Le Palais Hanté* de Poe : « Et maintenant les voyageurs dans cette vallée, à travers les fenêtres rougeâtres voient de vastes formes qui se meuvent fantastiquement aux sons d'une musique discordante[44] ». Cette citation est prononcée alors que deux plans montrent une ville portuaire plongée dans la brume, en insistant dans le deuxième plan sur la silhouette d'une grande bâtisse située en arrière-plan, qui domine les autres bâtiments de toute sa hauteur. Ceux deux plans laissent une sensation étrange. En effet, ils semblent sortir de l'histoire, de la diégèse, et la voix de Vincent Price porte alors à une certaine confusion, celui-ci étant un des personnages du film. Les deux plans que nous avons rapidement décrits ont une fonction que l'on peut facilement déduire. Le texte affiché en surimpression indique un lieu, qui nous est montré à l'écran. Nous savons dès lors ce que la caméra montre, et pourquoi elle le montre au spectateur. Ces deux plans ont une valeur informative, ils nous indiquent qu'une ellipse a été effectuée, que nous avons fait un bond de plus d'un siècle. Alors que l'image nous indique à travers un texte et un paysage que nous nous trouvons à Arkham, lieu lovecraftien sur lequel va évoluer un récit impliquant des personnages issus de l'œuvre de Lovecraft, le son, à travers la voix de Vincent Price, cite un poème d'Edgar Poe, créant un phénomène évoquant ce que Gaudreault et Jost appellent le « double récit ». Nous pouvons, dans le cas de ce film, donner deux sens à cette notion. Celle-ci évoque le récit produit par l'image puis par le son, mais dans ce métrage cela se réfère aussi au fait que deux récits sont adaptés, l'image faisant référence à celui de Lovecraft, le son à celui de Poe, dans un plan laissant une sensation étrange tant il semble sortir de la diégèse. La voix de Vincent Price cite Poe,

43 Il y a bel et bien une erreur dans ce générique : il est écrit Allen et non Allan.
44 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 88.

mais l'acteur est aussi un des personnages principaux du film, alors censé être mort au début de l'histoire. Le plan possède alors un statut étrange, semblant être une sorte de message adressé directement au spectateur et faisant hommage aux deux auteurs, mais tout de même inclus dans le montage du film.

Ainsi, nous avons pu, lors de cette première étape, commencer par une approche assez simple de l'adaptation. Il est indispensable d'étudier le changement de forme dans le cadre d'un tel sujet, et dans le cas de notre corpus, il est d'autant plus déterminant au vu de la définition que nous allons tenter de construire tout au long de cette étude. Les deux exemples issus de notre corpus que nous avons utilisés ici nous ont permis de voir que le récit cinématographique, qui se différencie tant du récit littéraire par la multitude d'actions sur un plan et par la présence d'un « double récit », constitue en lui-même un premier obstacle à la fidélité. Nous allons maintenant poursuivre notre constat de l'infidélité des films de Corman par rapport aux œuvres adaptées, en voyant les difficultés que l'on a pour retrouver dans les films un aspect particulier du style d'Edgar Poe, à savoir la place accordée à la description des perceptions sensorielles.

I.2. Le style sensoriel.

Le style littéraire d'Edgar Poe repose beaucoup sur l'utilisation des sens, souvent véhiculés et renforcés par l'utilisation de la première personne. L'écrivain possède un certain goût pour le détail et parfois, pour rendre compte au mieux d'un événement et pour en renforcer l'impact, il effectue une exagération de certains sons, de certaines visions, afin de leur donner cet aspect surnaturel qui contribue à créer l'univers fantastique de ses œuvres. Les visions et les sons enivrent l'esprit des personnages de Poe, et influencent leur vision de la réalité.

Ainsi appellerons-nous « style sensoriel » un style qui amène le lecteur (dans le cas de Poe) à être au plus proche de la perception de l'environnement telle qu'elle est vécue par les personnages. Poe livre en détail ce que les sens de ses personnages leur communiquent, mais compose surtout une description complète et profonde de l'effet de ces perceptions sur

leur esprit. Le style sensoriel se rapporte ainsi autant aux sens des personnages qu'aux répercutions qu'ont ceux-ci sur leur esprit.

Comme l'écrit Léon Lemonnier, qui compare Poe à Gérard de Nerval et Ernst Theodor Amadeus Hoffman :

> « Il y a, chez les trois hommes la même atmosphère de folie. Les héros de Gérard, comme ceux d'Hoffman ou de Poe, flottent parmi les visions et les confondent avec la réalité. […] La vision a les mêmes caractères chez Gérard et chez Poe. Ils se trouvent en présence d'un inconnu, et ils notent d'abord le singulier effet produit sur eux par la voix de l'autre. Gérard entend des paroles résonner dans la salle et il lui semble qu'elles sortent de sa poitrine. William Wilson distingue mal entre les intonations d'un de ses camarades et les siennes propres ; l'autre parle dans la même clé, et sa voix semble un parfait écho de la première[45]. »

Ainsi pouvons-nous trouver chez Poe des passages tels que celui-ci :

> « Le sommeil ne voulait pas approcher de ma couche ; – les heures, une à une, tombaient, tombaient toujours. Je m'efforçai de raisonner l'agitation nerveuse qui me dominait. J'essayai de me persuader que je devais ce que j'éprouvais, en partie, sinon absolument, à l'influence prestigieuse du mélancolique ameublement de la chambre, – des sombres draperies déchirées, qui, tourmentées par le souffle d'un orage naissant, vacillaient çà et là sur les murs, comme par accès, et bruissaient douloureusement autour des ornements du lit.
>
> Mais mes efforts furent vains. Une insurmontable terreur pénétra graduellement tout mon être ; et à la longue une angoisse sans motif, un vrai cauchemar, vint s'asseoir sur mon cœur. Je respirai violemment, je fis un effort, je parvins à le secouer ; et, me soulevant sur les oreillers et plongeant ardemment mon regard dans l'épaisse obscurité de la chambre, je prêtai l'oreille – je ne saurais dire pourquoi, si ce n'est que j'y fus poussé par une force instinctive, – à certains sons bas et vagues qui partaient je ne sais d'où, et qui m'arrivaient à de longs intervalles, à travers les accalmies de la tempête. Dominé par une sensation intense d'horreur, inexplicable et intolérable, je mis mes habits à la hâte, – car je sentais que je ne pourrais pas dormir de la nuit, – et je m'efforçai, en marchant çà et là à grands pas dans la chambre, de sortir de l'état déplorable dans lequel j'étais tombé[46]. »

Chez Lovecraft, que l'on évoque dans cette étude pour le cas de *La Malédiction d'Arkham*, l'importance des sens et leur impact sur l'esprit des personnages sont également bien présents. Il fait partie des auteurs sur qui Poe a eu une certaine influence, et cela se voit

45 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p. 20-21. William Wilson, dont il est fait mention, est le personnage principal et narrateur de la nouvelle *William Wilson* (1839) d'Edgar Poe.
46 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 91-92.

dans l'approche sensorielle des œuvres. Chez Lovecraft la démence est au cœur de toutes ses œuvres, les sens sont régulièrement mis à l'épreuve par des visions inconcevables, dont les descriptions paraissent complexes à passer à l'écran, tant elles sont abstraites et liées à l'intérieur même des personnages qui les ressentent, comme nous le montrerons plus tard.

Ainsi, en partant de ce style sensoriel littéraire, nous allons voir ce qu'il peut en advenir au cinéma. Si l'on peut trouver les adaptations de Corman peu fidèles aux œuvres de Poe, c'est peut-être parce que l'on peut constater certaines limites propres au cinéma, qui donne à voir et à entendre, limites auxquelles la littérature, art plutôt de l'évocation, ne semble pas être contraint. Julien Gracq explique ceci :

> « La littérature évoque, elle ne montre pas. Cela fait sa richesse mais cela demande du talent au lecteur. C'est le lecteur qui accepte ou refuse ce que lui propose assez évasivement le romancier. Vous vous en apercevez d'ailleurs, quelquefois, parce que vous en avez une possibilité de vérification, quand un texte de vous se transforme en film. Vous voyez comment un lecteur a lu votre livre[47]. »

Jean Cléder et Laurent Jullier s'appuient d'ailleurs sur l'entretien d'où provient cette citation :

> « Julien Gracq oppose […] l'aspect évasif de la littérature à l'aspect directif des images. La littérature, à ses yeux, suggère, par opposition au cinéma qui donne à voir en stérilisant l'imagination. […] Si l'image semble tout d'abord limiter l'imagination, c'est que nous ne [l']abordons pas comme la littérature. […] S'intéresser à la façon dont un art s'approprie des œuvres conçues à l'extérieur de lui, c'est donc se rendre tributaire d'un langage qui donne trop souvent au travail d'adaptation l'allure d'une puissance réductrice[48]. »

Nous allons pour notre part commencer par le postulat de départ qui considère le cinéma comme étant limité par rapport au pouvoir évocateur de la littérature, puisque c'est là tout le problème que pose le style sensoriel d'Edgar Poe, qui met à l'épreuve toute représentation visuelle de ses récits. Comment un film peut proposer une image qui soit une représentation fidèle des sensations décrites par les personnages de Poe ? Nous venons de le voir avec Gracq, Cléder et Jullier, le pouvoir évocateur de la littérature repose en grande partie sur l'effort du lecteur, qui produit à travers sa lecture de l'œuvre ses propres images, tirées des descriptions, des mots mis bout à bout par l'auteur. Ainsi, serait-il impossible, au

47 « Un dialogue entre Julien Gracq et Jean Guillou : Musique et musicalité », *Symphonia*, n° 28, p. 12, en ligne sur http://maisonjuliengracq.fr/IMG/pdf/entretien_entre_julien_gracq_et_jean_guillou.pdf, dernière consultation le 28/05/2019.

48 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, pp. 9-13.

cinéma, d'être fidèle au style sensoriel que nous avons défini ? Nous allons voir ce qui pose problème à ce niveau chez Corman, en comparant sa proposition d'adaptation avec celle d'un autre réalisateur, qui s'est ancré dans une approche peut-être plus propice à un rapprochement par rapport au style sensoriel d'Edgar Poe.

Nous allons parler de *La Chute de la maison Usher*, adaptée par Corman dans un film du même nom en 1960 mais aussi avant lui par Jean Epstein en 1928. Nous parlerons de la version de ce dernier dans un premier temps, pour comparer une approche que l'on peut appeler impressionniste de l'adaptation de Poe à celle de Corman. En effet, ce dernier propose des films témoins d'un certain classicisme, c'est-à-dire qu'ils respectent certaines conventions vis-à-vis du spectateur. Cette approche témoigne d'un héritage d'une certaine esthétique de la transparence :

> « La norme esthético-idéologique du cinéma classique hollywoodien a longtemps été réduite à l'idéal de la "transparence". […] Cette norme impliquait en fait un travail signifiant assez complexe, visant entre autres à une sorte d'auto-effacement, d'auto-dissimulation […]. […] Cette norme se définit surtout par sa visée – communiquer une histoire avec efficacité – car les éléments stylistiques qu'elle implique ne sont restés stables qu'au niveau des grands principes : montage en continuité, "centrement" figuratif dans le plan, conventions relatives à l'espace et au point de vue, montage en parallèle de plusieurs actions, unité scénique et principes de découpage[49]. »

Pour résumer brièvement, *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Poe raconte l'histoire d'un homme rendant visite à un certain Roderick Usher, être mélancolique à tendance hypocondriaque qui souffre d'un mal rendant ses sens extrêmement sensibles, et dont la sœur est mourante. Le manoir qu'ils habitent semble les accompagner dans leur déclin, celui-ci tombant petit à petit en ruine, avant de s'écrouler dans le dénouement final, engloutissant les derniers représentants de la famille Usher. L'adaptation de cette nouvelle est intéressante lorsqu'il s'agit de nous pencher sur le traitement à l'écran de ce que nous appelons le style sensoriel, puisque le personnage de Roderick souffre de cette hypersensibilité qui fait de lui une incarnation de ce traitement des sens chez Poe.

Jean Epstein avait donc avant Corman, réalisé sa propre adaptation de cette œuvre en 1928. Le métrage porte le même nom que la nouvelle mais lui est néanmoins peu fidèle sur le plan de l'histoire :

---

49 Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op.cit.*, p. 36.

> « […] Jean Epstein […] faisait de Madeline l'épouse de Roderick et non sa sœur. […] Poe n'a pas fourni à Epstein un récit de départ, mais, comme le dit le générique, des "motifs" : Epstein greffe à *La Chute de la maison Usher* des éléments d'une autre nouvelle de Poe, *Le Portrait ovale*[50]. »

S'agissant d'un film muet, énormément d'éléments vont passer par l'image, y compris, et cela peut paraître assez paradoxal, le traitement des sons. Dans la version du film d'Epstein dont nous disposons, à savoir celle comprise dans le DVD *Jean Epstein : première vague*[51], de nouvelles bandes sonores ont été ajoutées au métrage, mais nous allons de notre côté plutôt nous concentrer sur les éléments visuels. Le film d'Epstein se situe beaucoup plus du côté de l'impressionnisme, ce que nous pouvons voir à travers un montage parfois rapide et des images qui, plus que de produire du récit, produisent des symboles, en plus d'être pour le cinéaste français des supports pour diverses expérimentations visuelles. Nous allons nous intéresser à un passage démarrant par l'affichage d'un carton affichant le texte suivant : « Tous les nerfs tendus, Roderick semble guetter on ne sait quel signe. Le moindre bruit l'exaspère ». Un plan d'ensemble le montre ensuite assis dans un fauteuil dans une grande salle avant qu'un enchaînement de plans vienne démarrer une boucle, qui va accentuer l'effet désagréable des sons pour le personnage, ce qui passera à travers l'image. Le premier plan de cet enchaînement montre une guitare posée sur le sol, puis, un premier raccord enchaîne sur un gros plan sur les mains du personnage, puis une autre nous montre de nouveau le plan précédent. Ensuite, un plan moyen montre Roderick, immobile sur son fauteuil, regarder vers la droite du cadre, et nous pouvons voir quelques signes d'énervement apparaître sur les traits de son visage. Nous enchaînons sur un plan montrant les mains d'un autre personnage tourner les pages d'un livre, filmé au ralenti, alourdissant le mouvement. Puis, de nouveau en plan moyen, le personnage tourne les pages du livre et l'observe avec sa loupe. Nous enchaînons ensuite sur un gros plan à l'aspect déjà plus abstrait que les précédents. Nous voyons en effet sur celui-ci le haut d'une horloge, et nous ne pouvons apercevoir qu'une faible partie du cadran, dont le haut apparaît en bas l'écran. L'image est floutée, et nous voyons l'aiguille effectuer son parcours. Nous revenons ensuite sur Roderick, toujours immobile sur son fauteuil, affichant toujours la même expression. Rapidement, le plan sur la guitare apparaît de nouveau, puis les mains de Roderick, puis le balancier de l'horloge, filmé sur fond noir et au ralenti, lui donnant un aspect quasiment surnaturel, qui va commencer à faire de cet enchaînement de plans un environnement

50 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 246-247.
51 Agnès B cinéma, La cinémathèque française, Potemkine films, 2014.

sonore qui pénètre l'esprit du personnage. Nous revoyons le haut du cadran de l'horloge, et le plan suivant semble se situer au cœur de celle-ci, puisque nous en voyons le mécanisme en mouvement, qui se met à tourner rapidement, et une coupure nous amène à voir l'horloge dans sa totalité sur un plan moyen la montrant dans toute sa hauteur, des draperies bougeant au rythme du vent en arrière-plan. Nous revenons ensuite sur le mécanisme de l'objet, puis la caméra filme la salle, dont l'image se dédouble grâce à un procédé de surimpression. À ce moment l'ensemble des plans que nous venons de voir commence à produire un effet sur le film, et chaque plan témoigne de la dimension hallucinatoire, hypnotique, du montage. L'horloge, une autre salle de la demeure, puis les mains de Roderick qui commencent à lâcher le fauteuil et la guitare sont montrées dans quatre plans successifs, qui subissent tous le même effet de surimpression et de dédoublement de l'image. La caméra montre alors Roderick, le regard attiré vers le hors-champ et tremblant, une expression de peur ayant succédé à la colère. Il tourne brusquement la tête vers la gauche du cadre, et la caméra montre sur le plan qui suit une cloche, avec à l'intérieur une tige qui s'actionne, filmée au ralenti, prête à frapper l'objet et à le faire retentir. Lorsque cela se produit, une coupure est effectuée nous amenant sur un autre plan montrant le mécanisme de l'horloge, qui tourne avant de s'arrêter brusquement, faisant revenir la caméra sur la cloche, qui est alors frappée par la tige qui la fait vibrer et donc sonner. Nous revoyons la grande pièce par-dessus laquelle apparaissent en surimpression des faisceaux de lumière blanche, avant d'enchaîner sur un gros plan sur le visage de Roderick, derrière lequel se trouve un globe terrestre que la lumière rend brillant. Une expression de folie s'affiche alors sur le visage du personnage, dont les yeux écarquillés observent les alentours. Après un autre enchaînement de plans, nous voyons les cordes de la guitare se briser, puis Roderick se lever, avancer devant un fond noir, les mains tendues en avant et le visage toujours empreint de folie.

Cette description détaillée de cet enchaînement de plans nous a permis de mettre en lumière la façon dont Epstein représente le mal sensoriel qui touche Roderick. Certains plans réapparaissent à plusieurs reprises dans le montage, ce qui crée une sorte de boucle dans laquelle le personnage semble être enfermé. Avant l'enchaînement, tout est filmé de manière a avoir une vision réaliste de la scène. Nous voyons un plan d'ensemble qui nous permet de voir l'entièreté du décor et les personnages qui s'y trouvent, d'une manière à donner une vision compréhensible de l'action au spectateur. Puis, plus les plans s'enchaînent, plus l'échelle de cadre des plans montrant Roderick est réduite. D'abord filmé

au sein de la grande salle, on le voit ensuite sur son fauteuil, occupant la quasi-totalité du cadre. Puis, plus tard encore dans la boucle des plans que nous avons décrits, la caméra se rapproche jusqu'à filmer sa tête en gros plan. L'insertion dans ce montage de plans rapprochant progressivement la caméra du personnage donne l'impression que celui-ci se détache de plus en plus de la réalité qui a été déformée par son acuité sensorielle lui faisant entendre le moindre son. À cette proximité du personnage s'ajoutent les effets sur les images, qui leur donnent une dimension surnaturelle. Il y a une répétitivité qui s'installe grâce, d'une part, à l'enchaînement des plans dont certains reviennent à plusieurs reprises dans la boucle, puis, d'autre part, grâce aux plans sur le mécanisme de l'horloge qui semble lui-même être le moteur de cette boucle. « Les effets d'éclairage d'images estompées, floues et tramées allant jusqu'à créer des partis pris optiques ainsi que ceux de montage rapide[52] » constituent une grammaire impressionniste qui pourrait répondre à la citation de Pierre Berthomieu quant à la nécessité, pour adapter Poe, de constituer ce qu'il appelle, lui, une « grammaire antinaturaliste[53] ». Ce terme semble être utilisé par Berthomieu pour désigner un opposé à une approche naturaliste, c'est-à-dire propre à un courant, qui repose sur la représentation de la réalité dans les œuvres qui s'y inscrivent. Ce terme fortement connoté qu'utilise Berthomieu fait le lien entre cinéma et littérature, ces deux-ci étant liés dans le cas du cycle Poe de Corman. Il désigne par là le fait que tout comme le fait l'écrivain, tout film qui adapte ce dernier se doit d'être dans la lignée de ses œuvres et donc de faire l'inverse d'une approche naturaliste, c'est-à-dire de s'éloigner de toute représentation de la réalité pour rendre compte de l'aspect surnaturel et halluciné des récits de Poe. Nous pouvons donc dire à partir de là que l'approche de Jean Epstein, à travers l'exemple que nous venons d'étudier, crée une grammaire visuelle très éloignée d'une approche naturaliste. La démarche du cinéaste français semble alors être efficace dans la manière de retranscrire le style sensoriel de Poe. Cependant cet enchaînement de plans ne doit pas être détaché du carton qui le précède, dont nous avons cité le texte précédemment. Voyons ce que Gaudreault et Jost écrivent à propos du carton textuel :

> « Il guide le spectateur parmi les différents signifiés possibles d'une action représentée visuellement. C'est sa fonction d'*ancrage*. […] Il donne des "indications" au spectateur quant à la façon d'interpréter ce qui lui est montré. […] Il *nomme* ce que l'image ne peut que *montrer* […][54]. »

52 Alain Weber, *Cinéma(s) français 1900-1939 : pour un monde différent*, Paris, Éditions Séguier, 2002, p. 57.
53 Pierre Berthomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 60.
54 André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, *op.cit.*, p. 106.

Ainsi l'interprétation de la scène par le spectateur est guidée par le texte affiché sur le carton et celui-ci, en étant impliqué de la sorte dans le montage, donne à la suite de plans que nous avons étudiée une dimension narrative directement en lien avec les sens de Roderick.

En mêlant les images et le montage abstraits à l'appui narratif que constitue le carton, Jean Epstein parvient à composer de manière assez convaincante un traitement du style sensoriel que l'on trouve chez Poe. En dehors de l'exemple auquel nous nous sommes intéressé, il existe toute une panoplie d'effets utilisés dans le film, donnant aux plans des airs surréalistes, abstraits, qui rapprochent le film, ou en tout cas l'approche qu'il propose, du style de l'écrivain.

Voyons maintenant ce qu'il en est du côté de Corman, dont les films, nous allons le voir, sont dans leur forme assez éloignés de l'approche impressionniste d'Epstein. Nous allons continuer sur l'exemple de *La Chute de la maison Usher*, afin de prendre la suite de ce que nous venons de voir, et pour différencier au mieux l'approche de Corman de celle d'Epstein. Nous abandonnons alors le muet et le noir et blanc d'Epstein pour passer à l'univers de Roger Corman sublimé par le CinemaScope et le Technicolor. Chez le cinéaste américain, nous l'avons vu, les récits de Poe sont inclus au sein de récits cinématographiques inventés pour les films, et qui témoignent de cette esthétique de la transparence dont avons précédemment parlé. C'est-à-dire que ce sont des récits construits à partir d'étapes distinctes et identifiables par le spectateur, à savoir que les films démarrent en montrant une situation initiale, durant laquelle intervient un élément perturbateur qui amène à un développement afin d'arriver au dénouement final. Nous le verrons plus tard dans la deuxième partie, Corman montre dans certaines scènes une utilisation très intéressante de la caméra qui produit une véritable esthétique poesque à l'écran. Cependant, on peut voir à travers d'autres passages des films une mise en scène bien éloignée des effets que l'on peut retrouver chez Epstein, ce qui influence donc le traitement du style sensoriel de Poe à l'écran.

Au début de *La Chute de la maison Usher* de Corman, lorsque le protagoniste, Philip Winthrope, entre dans la maison escorté par un majordome, ce dernier l'interpelle à propos de ses bottes. En effet, alors que Philip s'avance, nous entendons ses talons frapper le sol. Le majordome se retourne et dit : « Vos bottes », ce à quoi le protagoniste répond : « Qu'est-ce qu'elles ont ? ». Le majordome lui demande ensuite s'il peut les enlever, et à

l'étonnement de Philip il rétorque : « Je suis sûr que M. Roderick vous l'expliquera ». Ainsi, Corman donne un indice sur l'acuité sensorielle du personnage de Roderick Usher, qui est dans ce film interprété par Vincent Price. Toute personne ayant lu la nouvelle avant de visionner le film devine ainsi le sens de cet échange. Quelques plans plus tard, Philip rencontre Roderick et celui-ci le fait entrer dans sa chambre, dans laquelle ils sont seuls. Les deux personnages sont sur la droite du cadre et Philip se déplace vers la gauche, la caméra le suivant avec un panoramique tout en reculant, afin de garder dans le cadre Roderick qui ferme la porte. Après ce mouvement, nous sommes alors devant un plan d'ensemble, et la façon dont les personnages sont placés est un premier élément indicateur de leur opposition, que nous détaillerons plus tard dans le cadre d'une autre analyse. Philip se trouve à gauche du cadre et Roderick à droite. Le premier commence à parler d'une voix relativement forte, ce qui provoque une forte réaction chez le personnage qu'incarne Price. Celui-ci porte ses deux mains à ses oreilles, et son visage se crispe en une expression de souffrance, alors qu'il dit : « Je vous en prie, doucement. J'ai des troubles de l'audition. Les sons violents me perforent le cerveau comme des couteaux ». Cette réplique évoque un certain passage de la nouvelle de l'écrivain :

> « [Roderick] s'étendit assez longuement et s'expliqua à sa manière sur le caractère de sa maladie. […] Elle se manifestait par une foule de sensations extranaturelles. [...] Il souffrait vivement d'une acuité morbide des sens, les aliments les plus simples étaient pour lui les seuls tolérables ; il ne pouvait porter, en fait de vêtements, que certains tissus ; toutes les odeurs de fleurs le suffoquaient ; une lumière, même faible, lui torturait les yeux ; et il n'y avait que quelques sons particuliers, c'est-à-dire ceux des instruments à corde, qui ne lui inspirassent pas d'horreur[55]. »

D'un côté, Jean Epstein travaille sur la perception, en insistant à travers le rythme rapide du montage au sein d'une scène longue afin de rendre compte de la façon dont le personnage de Roderick perçoit le monde avec son acuité sensorielle particulière. Corman, quant à lui, exprime cette dernière à l'écran à travers de brèves réactions que Vincent Price rend visibles à travers son jeu, mais ce sont surtout des répliques qui nous informent quant à la particularité des sens du personnage. Néanmoins, la composition visuelle que Corman propose à travers ce film semble être en contradiction avec les lignes de Poe. Chez l'écrivain, il est dit que Roderick ne supporte pas ne serait-ce qu'une lumière faible, alors que l'usage du CinemaScope et du Technicolor donne au décor cet aspect flamboyant qu'accentuent des couleurs vives comme le rouge, et qui constitue l'environnement du

55 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 82-83.

personnage. En dehors de certaines répliques et de quelques réactions montrées à travers le jeu de l'acteur, nous avons au final peu d'éléments visuels invoquant à l'écran le style sensoriel de l'écrivain.

Nous l'avons dit, les adaptations de Jean Epstein et de Roger Corman s'inscrivent dans des contextes et dans des approches différentes. Le premier, se positionnant dans une démarche proche d'un certain cinéma impressionniste, ponctue son film par des montages au rythme et à la longueur qui amènent à un traitement frontal de la dimension sensorielle des œuvres de Poe. Notre analyse de la version de 1928 de *La Chute de la maison Usher* nous a permis de voir cela. Puis, en 1960, Corman propose un traitement moins frontal de cet aspect des récits qu'il adapte, en s'inscrivant dans une esthétique de la transparence assez représentative des productions américaines de l'époque. Ce faisant, le cinéaste américain n'exploite pas le cinéma dans le but d'effectuer des propositions esthétiques très marquées comme a pu le faire le cinéaste français dans sa propre adaptation de Poe. Il propose au contraire des récits filmiques accessibles, servis par une mise en scène qui a pour but de le rendre le plus cohérent et compréhensible possible. Cela entraîne donc une certaine distance entre les films de Corman et les œuvres de Poe sur le plan du traitement des sens, créant de fait un certain éloignement par rapport aux récits qu'il adapte. Même si nous prenons en considération ces deux approches, qui montrent une certaine volonté de donner une place au traitement des sens à l'écran, le cinéma possède certaines limites qui rendent toute retranscription de l'utilisation des sens par Poe problématique. La proposition visuelle d'Epstein s'accompagne d'éléments textuels communiqués par l'utilisation de cartons, qui orientent le spectateur vers une interprétation précise alors que dans le cas des récits littéraires, les phrases de l'écrivain amènent naturellement à faire travailler l'imagination du lecteur. La précision dont Poe fait preuve dans la description des sensations de ses personnages constitue une difficulté par rapport au travail d'adaptation. Peut-être que des propositions esthétiques telles que ce que nous pouvons voir chez Jean Epstein permettraient de surpasser cette difficulté, mais nous avons vu que ce n'est pas l'approche que Corman a choisie. La façon dont ce dernier procède dans ses films quant au traitement des sens à l'écran ne va pas dans le sens d'une fidélité aux œuvres d'origine.

L'approche psychologique de Corman se caractérise par sa façon de privilégier les personnages. Ceux-ci, en tant que personnages filmiques alors différents en plusieurs points du personnage littéraire, vont nous permettre de poser un autre problème. C'est ce que nous

allons maintenant aborder dans le chapitre suivant, dans lequel nous développerons les différents problèmes liés à la métamorphose du personnage littéraire en personnage filmique, et l'impact de celle-ci dans la question de la fidélité aux récits poesques.

> « Le personnage est toujours le résultat d'une construction textuelle qui requiert les moyens d'expression propres au support (le langage, le récit, l'interprétation par un acteur, l'image, le montage, etc.[56]). »

Le personnage, c'est donc cette entité à travers laquelle sont véhiculés de nombreux éléments du récit. Dans le cadre de la littérature, c'est un point d'ancrage (ou plusieurs points d'ancrage dans le cas où l'on suit plusieurs personnages) qui permet au lecteur de suivre le récit à travers un point de vue, un regard, des actions (qui forment alors, nous l'avons vu, l'histoire). Au cinéma, le personnage est également une sorte d'accroche pour le spectateur, mais qui, par sa présence visible et matérielle à l'écran, possède des caractéristiques supplémentaires par rapport au personnage littéraire, et son traitement en est par conséquent différent. Nous allons dans ce chapitre nous intéresser aux problèmes qu'il implique dans le cadre d'une adaptation et ce que cela produit sur le degré de fidélité du film par rapport à l'œuvre originale. À ce propos, le problème du personnage nous oblige inévitablement à revenir sur la relation du lecteur et du spectateur à l'œuvre à laquelle il est confronté, ou, comme l'écrit Jacqueline Nacache dans son cours sur le personnage filmique :

> « Le personnage requiert pour exister la coopération et l'interprétation du lecteur-spectateur, qui prend certes des formes différentes selon qu'elle requiert son imagination (roman), que le personnage est face à lui sous la forme d'un corps d'acteur, avec ses effets de présence et d'interaction (théâtre), ou que le personnage existe sous la forme d'un corps cinématographique, par définition voué à la fragmentation (par le cadre, le montage, l'articulation son image, etc.)[…][57]. »

Nous allons donc dans notre cas nous focaliser sur les formes de personnage littéraire et filmique, à travers notre corpus, en nous penchant sur le procédé de matérialisation du personnage poesque à l'écran, puis nous allons terminer le chapitre et cette première partie en abordant le problème de la narration à la première personne chez Poe.

56 D'après Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », dans son cours *"Théorie littéraire"*, 2008-2009, https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf, dernière consultation le 28/05/2019, p. 1.

57 *Ibid.*

II.1. Matérialisation du personnage littéraire à l'écran et reconfiguration du modèle actantiel.

Nous détaillerons un peu plus dans notre deuxième partie le rapport d'Edgar Poe à la description dans ses œuvres. Ici, nous nous intéresserons plus particulièrement à la représentation des personnages dans les récits de Poe et dans les films de Corman, en étudiant la transition entre les deux médiums comme véritable obstacle à la fidélité littérale.

Comment la représentation à l'écran d'un personnage littéraire, devenant ainsi un personnage cinématographique, peut-elle avoir une influence sur le degré de fidélité d'un film vis-à-vis d'une œuvre littéraire dont il est l'adaptation ? Dans les textes de Poe tout comme, évidemment, dans de nombreux autres textes, des descriptions renvoient à des référents visuels connus qui guident le lecteur dans sa représentation du personnage. Toutefois, Jacqueline Nacache nous dit que cela passe par l'interprétation, l'imaginaire du lecteur, et que celui-ci va mobiliser les mots mis à sa disposition à sa façon. Cette subjectivité de l'interprétation pose problème lorsqu'il s'agit de représenter à l'écran un personnage, puisque l'acteur qui l'interprète peut n'avoir aucune ressemblance avec le portrait imaginaire qu'en avait constitué le lecteur. Mais un problème supplémentaire se pose lorsque nous ne disposons d'aucune description dans le texte pour confectionner une représentation visuelle d'un personnage. Cela se produit lorsqu'il s'agit de transposer à l'écran, surtout dans le cas d'une adaptation de Poe, un personnage narrateur, qui énonce le récit à la première personne. Si nous réservons le second sous-chapitre à cette question en ce qui concerne le changement de narration, nous l'évoquerons ici en ce qu'il pose un problème dans la représentation à l'écran du personnage. En effet, lorsque Gérard Genette parle de ce qu'il appelle la focalisation interne, qui nous amène, en littérature, à suivre un récit depuis l'intérieur d'un personnage (ce qui se produit dans le cadre d'un récit raconté à la première personne), il tient les propos suivants :

> « […] Le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur[58]. »

58 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 209.

Parfois, même dans le cas où le récit est narré par une instance extérieure, aucune description physique n'est présente dans le texte et nous ne disposons que d'éléments décrivant le caractère et le comportement des personnages, comme nous pouvons le voir par exemple chez Poe, dans *Le Masque de la mort rouge*. Si nous reprenons les éléments descriptifs qui concernent le prince Prospero, pourtant seul personnage nommé de la nouvelle, voilà ce que nous pouvons réunir : « […] Le prince Prospero était heureux, et intrépide, et sagace » ; « […] Son goût très-vif pour le bizarre » ; « Le goût du duc était tout particulier. Il avait un œil sûr à l'endroit des couleurs et des effets. Il méprisait le *décorum* de la mode. Ses plans étaient téméraires et sauvages, et ses conceptions brillaient d'une splendeur barbare. Il y a des gens qui l'auraient jugé fou. Ses courtisans sentaient bien qu'il ne l'était pas. Mais il fallait l'entendre, le voir, le toucher, pour être sûr qu'il ne l'était pas » ; « Le prince était un homme impérieux et robuste »[59].

Dans ce cas, le lecteur se représente probablement de lui-même un portrait flou, qu'il associe aux traits de caractère énoncés dans le texte. Mais au cinéma, il est inévitable de proposer un visuel de chaque personnage du texte amené à être représenté dans le film. La version cinématographique d'un personnage littéraire serait alors une matérialisation à l'écran d'une description. Mais quand il n'y a pas de description, il faut alors inventer. Commençons avec un premier exemple, tiré de *La Chute de la maison Usher* :

> « […] J'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et […] je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. […] Son propriétaire, Roderick Usher, avait été l'un de mes bons camarades d'enfance ; mais plusieurs années s'étaient écoulées depuis notre dernière entrevue. […] Une lettre de lui […] me parlait d'une maladie physique aiguë, […] et d'un ardent désir de me voir, comme étant son meilleur et véritablement son seul ami, espérant trouver dans la joie de ma société quelque soulagement à son mal[60]. »

Ici nous découvrons que le narrateur est impliqué dans l'histoire, qu'il fait partie de la diégèse. Nous apprenons aussi ses liens avec un autre personnage, Roderick Usher, qui est quant à lui décrit en détail de la manière suivante :

> « Le caractère de sa physionomie avait toujours été remarquable. Un teint cadavéreux, – un œil large, liquide et lumineux au-delà de toute comparaison, – des lèvres un peu minces et très-pâles, mais d'une courbe merveilleusement belle, – un nez d'un moule hébraïque, très-délicat, mais d'une ampleur de narines qui s'accorde rarement avec une pareille forme, – un menton

59 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 137, 138, 140, 142.
60 *Ibid.,* p. 76,77,78.

> d'un modèle charmant, mais qui, par un manque de saillie, trahissait un manque d'énergie morale, – des cheveux d'une douceur et d'une ténuité plus qu'arachnéennes, – tous ces traits, auxquels il faut ajouter un développement frontal excessif, lui faisaient une physionomie qu'il n'était pas facile d'oublier. Mais actuellement, dans la simple exagération du caractère de cette figure et de l'expression qu'elle présentait habituellement, il y avait un tel changement […]. La pâleur maintenant spectrale de la peau et l'éclat maintenant miraculeux de l'œil me saisissaient […] et m'épouvantaient. […] Il avait laissé croître ses cheveux sans s'en apercevoir, et, comme cet étrange tourbillon aranéeux flottait plutôt qu'il ne tombait autour de sa face, je ne pouvais […] trouver dans leur étonnant style arabesque rien qui rappelât la simple humanité[61]. »

Le champ lexical qu'utilise Poe dans cet extrait apporte au personnage de Roderick une aura surnaturelle et les particularités physiques qui le caractérisent en font une entité presque spectrale. C'est grâce à une description détaillée que nous parvenons à saisir un tel effet. Voyons maintenant ce qu'il est advenu des passages cités de la nouvelle dans le film.

Lorsque la séquence qui ouvre le film montre un personnage à cheval en train de s'approcher progressivement au fil des plans du manoir des Usher, nous comprenons qu'il s'agit là d'un personnage faisant référence au narrateur de la nouvelle, qui est alors matérialisé à l'écran à travers un acteur, ici Mark Damon. Ce personnage s'approche donc de la porte du manoir et y frappe. Lorsque le majordome de la maison vient lui ouvrir, il demande au personnage de s'introduire. Celui-ci se présente : « Je m'appelle Philip Winthrope. Mlle Usher et moi devons nous marier ». Le personnage possède alors un visage totalement inventé, mais véhicule en plus de cela des éléments de récit qui viennent s'opposer à ceux de la nouvelle de Poe, puisque sa visite au manoir Usher ne se justifie pas par les mêmes raisons que dans celle-ci, où le narrateur répond à une invitation de Roderick, et n'a aucun lien particulier avec Madeline. En effet, la représentation visuelle à l'écran n'est pas la seule métamorphose que subit le personnage littéraire, puisque son rôle dans l'histoire et sa sphère d'action et leur traitement changent également. Dans *Esthétique du film*, les auteurs développent les notions attachées au personnage du film de fiction, notamment celle d'actant, à partir d'outils empruntés à l'étude de la littérature :

> « Vladimir Propp proposait d'appeler *actants* les personnages, qui pour lui ne se définissent pas par leur statut social ou par leur psychologie, mais par leur "sphère d'action", c'est-à-dire par le faisceau de fonctions qu'ils remplissent à l'intérieur de l'histoire. À sa suite, A.-J. Greimas propose d'appeler actant celui qui ne remplit qu'une fonction, et *acteur* celui qui, à travers toute

61 *Ibid.*, p. 81-82.

> l'histoire, en accomplit plusieurs. Propp remarquait en effet déjà qu'un personnage peut remplir plusieurs fonctions, et qu'une fonction peut être accomplie par plusieurs personnages[62]. »

Les différentes fonctions du personnage sont ensuite développées selon ce que Greimas appelle un modèle actantiel, qui réunit six termes correspondant chacun à une fonction, un personnage pouvant en remplir plusieurs à la fois[63]. Il est également intéressant de voir ce qui nous est dit à propos de la différence entre le personnage en littérature (ou personnage de roman) et le personnage de film :

> « Si le modèle actantiel, élaboré à propos de la littérature, peut être appliqué au personnage de film de fiction, il est au moins un point sur lequel ce dernier se différencie du personnage de roman ou même du personnage de théâtre. Le personnage de roman n'est qu'un nom propre (un nom vide) sur lequel viennent se cristalliser des attributs, des traits de caractère, des sentiments et des actions. Le personnage de théâtre se situe entre le personnage de roman et le personnage de film : ce n'est qu'un être de papier de la pièce écrite, mais il se trouve épisodiquement incarné par tel ou tel comédien […]. Au cinéma, la situation est différente, et pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le scénario n'a pas, la plupart du temps d'existence pour le public : s'il lui arrive d'être connu, c'est après la projection du film : le personnage n'existe qu'à l'écran. Ensuite, le personnage n'existe qu'une fois, dans un film qui, une fois enregistré, ne connaît aucune variation, alors qu'au théâtre l'''incarnation'' varie d'un comédien à un autre, ou, pour un seul comédien, d'une représentation à une autre. Aussi le personnage de fiction n'existe-t-il d'une part que sous les traits d'un comédien (sauf cas […] de *remake*), et d'autre part que par le biais d'une seule interprétation : celle de la prise de vues conservée dans le montage définitif du film distribué[64]. »

Nous pouvons remarquer ici qu'il manque certaines catégories de personnages, qui mériteraient pourtant certainement d'être évoquées. Tout d'abord, nous pourrions faire mention du personnage de saga. En effet, il existe des franchises au cinéma qui font réapparaître au fil de plusieurs films des personnages qui en sont les emblèmes. Nous pourrions citer l'exemple de James Bond, puisque la saga de films racontant ses aventures s'étend sur de nombreuses années, ce qui a amené à donner le rôle-titre à plusieurs acteurs au fil des décennies. Tous ces acteurs ont été autant de visages différents pour un seul et même personnage, dont on peut alors assister à une sorte de métamorphose au fil de ses apparitions au cinéma. Cela représente un certain type de personnage qui a donc pour caractéristique d'être incarné par de multiples acteurs lui donnant chacun une dimension

62 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Armand Collin, 3e édition, 2008, p. 92.
63 *Ibid.*, p. 93.
64 *Ibid.*, p. 93-94.

supplémentaire. Ensuite, nous pouvons remarquer qu'il manque dans l'ouvrage que nous venons de citer toute évocation du personnage de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, qui pourrait pourtant représenter une catégorie de personnage à part entière, très importante à évoquer dans notre sujet. En effet, nous pouvons revenir sur le point qui concerne le scénario. Les auteurs de l'ouvrage nous disent que celui-ci n'existe pas au préalable pour les spectateurs du film. Cela reste vrai pour l'adaptation, mais ce type de film a la particularité d'être basé sur une histoire écrite qui est, elle, tout à fait disponible, voire même déjà lue par le spectateur avant le visionnage du film. En quoi cela peut-il avoir de l'influence sur la fidélité ? Nous pouvons dire que, si le spectateur d'une adaptation a lu l'œuvre littéraire avant d'avoir vu le film, il peut constater les différences entre les personnages du livre et du film. Cela se produit également si la lecture de l'œuvre et le visionnage du film se sont faits dans l'ordre inverse puisque le roman, nouvelle ou tout autre objet littéraire adapté bénéficie d'une antériorité au film. Aussi, dans *La Chute de la maison Usher* de Roger Corman, les différences entre les personnages des nouvelles adaptées et ceux du film ne se situent pas seulement au niveau de la représentation visuelle, mais également en termes de rôle dans l'histoire, de fonction. Comme nous avions commencé à le dire, dès sa première réplique, le personnage de Philip Winthrope marque une rupture avec le récit d'Edgar Poe. Tout d'abord, un nom lui est attribué, ce qui n'est pas le cas dans la nouvelle. Ensuite, il énonce la phrase citée plus haut, à travers laquelle il indique vouloir rendre visite à Madeline, avec qui il doit se marier, et non à Roderick qu'il doit venir soutenir dans la maladie et le malheur qu'il traverse. Cela va redéfinir tout le récit, qui va donc subir des changements très liés aux modifications apportées aux personnages. On pourrait, pour contredire cela, considérer que Philip Winthrope est un personnage qui n'a rien à voir avec le narrateur de l'œuvre de Poe, et qu'il s'agit d'événements qui se déroulent à une période différente du récit conté par la nouvelle. Mais force est de constater que la suite d'événements narrés par le film aboutit au même dénouement que dans la nouvelle, et que donc les deux récits sont liés par certains enchaînements d'actions similaires (situés tout de même, nous l'avons vu, au sein d'un récit dans l'ensemble émancipé de l'œuvre de Poe). De plus, le personnage de Roderick interprété par Vincent Price est lui-même bien différent du personnage de la nouvelle. Il est un opposant direct à Philip et est rapidement caractérisé en tant qu'antagoniste. Il est fermement opposé au mariage de sa sœur avec le protagoniste et fait tout pour les empêcher

de quitter sa demeure ensemble, allant jusqu'à enterrer Madeline vivante suite à une crise de catalepsie[65] dont cette dernière est victime.

Nous pouvons même, pour constater les divergences entre les personnages du film de Corman et ceux de la nouvelle de Poe, utiliser le modèle actantiel de Greimas :

> « Greimas aboutit ainsi à un *modèle actantiel* à six termes : on y trouve le Sujet (qui correspond au héros), l'Objet (qui peut être la personne en quête de laquelle part le héros), le Destinateur (celui qui fixe la mission, la tâche ou l'action à accomplir), le Destinataire (celui qui en recueillera le fruit), l'Opposant (qui vient entraver l'action du Sujet) et l'Adjuvant (qui, au contraire, lui vient en aide). Il est clair qu'un seul et même personnage peut être simultanément, ou alternativement Destinateur et Destinataire, Objet et Destinateur[66]... »

En ce qui concerne les deux œuvres qui nous intéressent, voyons quelles sont les divergences qui caractérisent leur relation, et en quoi cela contribue à briser tout rapport de fidélité entre le film et la nouvelle. Dans le récit de Poe, nous pourrions définir le narrateur comme étant le Sujet. Il est en effet le personnage qui vient suite à une demande de Roderick Usher, qui l'invite afin qu'il le réconforte et l'accompagne dans son malheur. Ce dernier peut alors être considéré comme étant l'Objet, puisqu'il est le personnage en quête duquel vient le narrateur. Roderick peut aussi éventuellement être vu comme le Destinateur et Destinataire, puisque c'est lui qui invite le Sujet (donc le personnage narrateur) à venir le voir et que la raison de cette venue concerne son propre bien-être. Dans le film de Corman, c'est un tout nouveau schéma qui se dessine. Tout d'abord, nous abandonnons le terme de narrateur (qui, il faut l'avouer, apporte une certaine ambiguïté puisqu'il dispose dans la nouvelle d'un double rôle étant celui de narrateur et de personnage principal dont le nom n'est pas informé), puisque celui-ci est remplacé, nous l'avons vu, par le personnage de Philip Winthrope. Ce dernier, dans le film, est le Sujet. Jusque là, compte tenu du fait que ce personnage fait référence au narrateur de la nouvelle, il n'y a pas de changement. Seulement, c'est autour de la famille Usher que les fonctions vont changer. Le Sujet n'est plus en quête du même Objet, celui-ci n'étant plus Roderick mais sa sœur Madeline. En effet, c'est pour elle que Philip indique être venu, faisant d'elle la personne en quête de laquelle il s'est déplacé. Seulement, personne d'autre que Philip lui-même ne paraît être l'instigateur de cette quête, et il semble alors être en même temps Sujet, Destinateur et

65 La catalepsie désigne la suspension complète des muscles du corps, figeant celui-ci et lui donnant une forme cadavérique, ce qui peut donner une impression de mort. C'est un thème qui revient régulièrement chez Poe, mais aussi dans les adaptations de Corman.

66 *Ibid.*, p. 93.

Destinataire puisqu'il s'est lui-même fixé l'objectif de venir rendre visite à Madeline afin de la récupérer pour son intérêt à elle, mais il recueillera lui aussi le fruit de sa propre quête (pour reprendre les termes que l'on trouve dans la définition du modèle actantiel). Roderick, quant à lui, devient dans le film l'Opposant, puisqu'il vient faire obstacle au mariage entre Philip, le Sujet, et Madeline, l'Objet. Ces changements amènent à la formation d'un triangle relationnel entre Philip, Madeline et Roderick. À l'image de la figure très répandue du triangle amoureux, les deux hommes s'opposent par leur attachement au personnage de Madeline. Ils l'aiment tous deux d'une manière différente, l'un étant son amant, l'autre son frère se considérant comme son protecteur. Nous pouvons supposer que le choix de créer une histoire d'amour entre Philip et Madeline et d'inclure Roderick comme obstacle à leur relation a été fait dans une démarche commerciale. Le cycle Poe de Corman, avant d'être un corpus d'adaptations en hommage à l'écrivain, est surtout un projet réalisé pour l'American International Pictures. Nous l'avons vu, la société avait à la base demandé à Corman de réaliser, comme à son habitude, deux films en noir et blanc, mais le cinéaste proposa le projet plus ambitieux d'utiliser le budget proposé et les durées de tournage des deux films pour n'en faire qu'un seul, en couleurs, adapté d'un conte d'Edgar Poe apprécié du cinéaste. Il s'agit bien sûr de *La Chute de la maison Usher*, qui représentait donc un projet assez risqué pour la compagnie pour laquelle travaillait Corman, qui a néanmoins accepté de faire confiance à ce dernier, et le film fut un succès ayant donc entraîné les suites que l'on connaît, et qui font l'objet de notre étude[67]. *La Chute de la maison Usher* devait fonctionner, Corman avait pour objectif de justifier l'ambition de son projet en faisant de son film un succès, et pour favoriser cela il a donc adapté le récit de Poe à une forme plus conventionnelle (en adéquation avec l'esthétique de la transparence dont nous avons parlé). Aussi pouvons-nous supposer que les changements apportés à la nouvelle de base ont été effectués dans le but de proposer un récit « grand public » plus favorable à attirer le plus de spectateurs possible afin de permettre le succès commercial du film. Cette dimension financière est en effet très importante lorsqu'il s'agit des films de Corman, et cela peut donc avoir un véritable impact même au niveau du récit.

L'utilisation du modèle de Greimas nous a ainsi permis de constater une des raisons principales pour lesquelles on peut considérer que la version de *La Chute de la maison Usher* de Corman n'est pas fidèle à l'œuvre d'Edgar Poe. Tout ce modèle actantiel autour des personnages montre que ceux-ci sont liés de manière significative aux modifications

67 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 20-21.

apportées aux récits. Il est maintenant un autre point que nous pouvons évoquer rapidement en ce qui concerne la matérialisation des personnages à l'écran et leur métamorphose, à savoir la présence de personnages venus de différents récits de Poe dans un même film de Corman.

Dans la version du cinéaste de la nouvelle *Le Masque de la mort rouge*, un personnage issu d'une autre nouvelle de Poe fait irruption dans le récit. Celui-ci n'est autre que celui de la nouvelle *Hop Frog* d'Edgar Poe (1849). Dans une scène du film de Corman, le prince Prospero se tient dans la grande salle de son château avec ses convives, ou plutôt ses réfugiés, qui viennent se protéger de la mort rouge. Le prince tient un discours à cette assemblée et termine celui-ci pour laisser place à un moment d'amusement, en prononçant ces paroles : « Et maintenant laissez moi vous présenter, pour votre amusement, les danseurs Esmeralda et Hop Toad ». Si les noms des personnages du film sont différents de ceux de la nouvelle de Poe, nul doute qu'ils y font bel et bien référence. En effet, nous voyons, suite à l'annonce de Prospero, un plan moyen montrant un cortège de musiciens arriver par une entrée de la salle, en formant une colonne. À côté de celle-ci avancent deux personnages, à savoir un homme de très petite taille tenant la main à une jeune fille tout aussi petite, habillée en danseuse, ainsi qu'un chien au bout d'une laisse. La jeune fille fait son numéro de danse jusqu'à heurter accidentellement l'un des courtisans bourgeois de Prospero, qui l'envoie immédiatement au sol d'un coup violent.

Il n'y a aucun doute quant à savoir à quelle histoire de Poe ces personnages renvoient, puisqu'ils correspondent cette fois très bien aux descriptions que l'on peut trouver dans la nouvelle *Hop Frog* :

> « *Notre* roi, naturellement, avait son fou. […] Néanmoins, son fou, son bouffon de profession, n'était pas seulement un fou. Sa valeur était triplée aux yeux du roi par le fait qu'il était en même temps nain et boiteux. […] Je crois que le nom de Hop-Frog n'était pas celui dont l'avaient baptisé ses parrains, mais qu'il lui avait été conféré par l'assentiment unanime des sept ministres, en raison de son impuissance à marcher comme les autres hommes. Dans le fait, Hop-Frog ne pouvait se mouvoir qu'avec une sorte d'allure *interjectionnelle*, – quelque chose entre le saut et le tortillement […]. Hop-Frog et une jeune fille un peu moins naine que lui, – mais admirablement bien proportionnée et excellente danseuse, avaient été enlevés à leurs foyers respectifs […]. Dans de pareilles circonstances, il n'y avait rien d'étonnant à ce qu'une étroite intimité se fût établie entre les deux petits captifs. En réalité, ils devinrent bien vite deux amis jurés. Hop-Frog […] ne pouvait pas rendre à Tripetta de grands services ; mais elle, en raison de

> sa grâce et de son exquise beauté, – de naine, – elle était universellement admirée et choyée [...][68]. »

Les deux petits personnages qui font alors leur arrivée dans le film semblent bel et bien être inspirés de ceux décrits dans ce passage. Mais il ne s'agit pas, dans le film, d'effectuer à travers eux un simple clin d'œil à un autre récit de Poe, puisque le personnage de Hop Toad s'inscrit comme un véritable rouage dans le récit du film. Si l'on en revient au modèle actantiel, toutes les actions de Hop Toad vont avoir pour but de nuire au prince Prospero, qui pourrait quant à lui s'apparenter au modèle de l'Opposant, puisqu'il est celui qui capture Francesca et Gino, que l'on peut considérer comme les Sujets, les héros. Ainsi, Hop Toad échafaude tout au long du métrage un plan pour ridiculiser et mettre à mort le plus de bourgeois possible, pour se venger de leur arrogance et de leur tyrannie. Il est alors opposé à Prospero et se situe du même côté que les Sujets, devenant une sorte d'Adjuvant, selon le modèle de Greimas. Il va alors avoir un véritable impact sur le déroulement du récit, dont il n'est pas censé faire partie à la base, si l'on se situe dans une recherche de fidélité, puisqu'il est le personnage principal d'un autre récit que celui adapté ici. Nous pourrions également continuer sur cette voie de l'insertion de personnages venus de différents récits dans un même film en parlant de *La Malédiction d'Arkham*, qui implique des personnages issus d'une œuvre de Lovecraft dans une adaptation dite d'Edgar Poe. Seulement, nous avons vu que le nom de Poe n'est dans le cas de ce film qu'un prétexte, et cette adaptation reprend en réalité le récit de *L'Affaire Charles Dexter Ward*. Nous avons tout de même pu voir à travers ce rapide dernier cas une autre façon dont les films s'éloignent des récits de Poe, en faisant intervenir dans les films des personnages n'appartenant pas aux récits qui sont adaptés.

Nous avons donc pu explorer les différentes façons dont les personnages littéraires de Poe se matérialisent à l'écran et les problèmes que cela implique en termes de fidélité, en nous appuyant notamment sur le modèle actantiel de Greimas. Nous allons maintenant nous concentrer sur un autre problème lié à la narration et aux personnages, à savoir l'utilisation par l'auteur de la première personne.

68 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 119-120.

II.2. Le problème de la première personne.

Nous pouvons remarquer très régulièrement chez Edgar Poe le recours à une narration à la première personne, comme nous l'avons vu à travers les divers passages cités. Nous allons dans la fin de ce chapitre rebondir sur ce qui a été dit dans le premier à propos des notions de récit et de narration. Nous ne reviendrons ainsi pas en détail sur les différentes définitions de celles-ci mais allons plutôt nous pencher plus précisément sur l'usage chez Poe de la première personne et en quoi elle pose problème si l'on se situe dans l'optique d'une adaptation fidèle. Rappelons que nous conserverons le terme de « première personne » dans le cadre de notre recherche, malgré les confusions décrites par Gérard Genette entre la personne grammaticale et l'« attitude narrative[69] ». C'est ainsi qu'il rappelle que :

> « La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes […] : la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même […], et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire [...][70] »

Il explique ensuite qu'un récit à la première personne se réfère plutôt à la deuxième situation qu'il définit. C'est ce qui caractérise nombre de récits de Poe, comme ceux que nous avons cités jusqu'ici.

Comme l'écrit Tzvetan Todorov : « En lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit[71] ». En effet, les événements nous sont rapportés à travers le prisme d'une instance narratrice. La question est de savoir à quel niveau se situe celle-ci. Todorov reprend Jean Pouillon pour décliner différents rapports entre le narrateur et le personnage. Il décline cela en trois types ou visions qui sont les suivantes : la vision « par derrière », qui fait que le narrateur en sait plus que le personnage, ce qui se caractérise par une connaissance d'éléments secrets ou des pensées des personnages, ou bien dans la narration d'événements non connus et surtout non perçus par un personnage. Vient ensuite la vision « avec » où le narrateur en sait autant que les personnages, ce que l'on peut retrouver dans un récit à la première personne ou à la troisième personne, mais dans ce dernier cas les événements doivent être perçus à travers la

69 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 252.
70 *Ibid.*
71 Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 141.

vision d'un personnage. Enfin, le dernier type est la vision « du dehors », et dans ce cas le narrateur en sait moins que le personnage et nous n'avons qu'une perception objective des événements sans aucune connaissance des pensées des personnages[72].

Il semble que le second type ici décrit corresponde à beaucoup de récits de Poe, notamment certains de ceux qui constituent notre corpus. Nous l'avons vu à plusieurs reprises en citant ses différentes œuvres, les récits nous sont souvent racontés à travers le regard d'un personnage qui est celui qui raconte le récit, et qui s'exprime donc à la première personne. Celui-ci, si l'on reprend ce que nous dit Genette à propos des confusions autour du point de vue dans le récit littéraire, est à la fois celui qui voit et celui qui parle[73]. Ainsi, dans le cas de récits de Poe tels que nous en avons cités jusqu'ici (à l'exception de la nouvelle *Le Masque de la mort rouge*, où l'on se situe plutôt dans la vision « par derrière » comme l'appelle Todorov), il semble que nous percevons les événements à travers une vision « avec ». Nous pouvons maintenant nous intéresser à ce qu'implique le récit à la première personne et ses caractéristiques dans le cadre d'une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

François Jost pose la question suivante : « Comment l'image, dans l'impossibilité sémiologique de signifier la personne grammaticale, et privée de caractères aussi repérables que ceux de la langue, peut-elle signifier une attitude narrative[74] ? » En effet, si nous relions ce que nous avons déjà vu à propos de la métamorphose du récit littéraire en récit filmique et la question de la première personne, nous nous trouvons face à une véritable problématique quant à la figuration à l'écran du « je » qui voit et qui raconte dans le récit littéraire. Au cinéma, nous voyons le récit avant tout à travers la caméra. Celle-ci filme des plans qui contiennent en eux, nous l'avons vu avec Gaudreault et Jost, une multitude d'énoncés narratifs. De plus, le placement de la caméra à l'extérieur des personnages implique que le spectateur peut voir plus de choses que ceux-ci, lui donnant une sorte de supériorité, similaire à ce qui peut caractériser le premier type de relation narrateur personnage que propose Todorov, à savoir la vision « par derrière ». Toute assimilation au récit à la première personne est dans ce cas brisée. Dans un film, chaque plan, chaque échelle de plan, chaque mouvement de caméra, chaque focale, chaque transition, sont autant de paramètres qui viennent brouiller toute tentative de trouver l'équivalent en termes

72 *Ibid*., p. 141-142. Voir ces pages pour avoir la définition détaillée de chaque type de relation entre narrateur et personnage.
73 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 203.
74 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 20.

cinématographiques d'un type de récit littéraire comme nous en avons donné les définitions avec Todorov.

Prenons comme exemple le film *L'Enterré vivant*. Celui-ci est une adaptation de la nouvelle *L'Ensevelissement prématuré* (*The Premature Burial*, Edgar Poe, 1844), dans laquelle un personnage partage sa peur d'être enterré vivant en évoquant plusieurs cas d'inhumations prématurées ainsi que sa propre expérience. Ce récit est rapporté encore une fois à la première personne par le personnage qui en est alors le narrateur. Voyons donc ce qu'il advient de l'usage de la première personne dans ce film, à travers une scène qui démarre sur un plan d'ensemble montrant la grande demeure de Guy Carrell, protagoniste du film. Cette image nous montre l'extérieur d'un bâtiment, visible dans sa totalité. Un fondu marquant une ellipse dans le temps conduit à ce plan, qui ne semble être attaché à aucun regard. Il s'agit d'un plan qui nous permet de nous situer spatialement (la situation temporelle est quant à elle plutôt floue, l'éclairage du décor étant un indice pouvant être interprété de différentes façons). Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un plan derrière lequel opère seulement le grand imagier, instance monstratrice que nous avons définie plus tôt. Mais c'est surtout le plan suivant qui va ici nous intéresser. En effet, un raccord nous amène à l'intérieur de la maison, et un plan moyen montre sur la gauche du cadre Emily, la femme de Guy, en train de faire de la broderie assise sur un fauteuil devant une cheminée. Sur le côté droit du cadre se trouve donc cette dernière au-dessus de laquelle repose un miroir, qui nous laisse voir une partie de l'autre côté de la pièce. Alors qu'Emily est concentrée sur son ouvrage, les yeux rivés sur ses outils, nous voyons dans le miroir un majordome qui arrive de l'autre côté de la pièce. Il y a plusieurs points à soulever ici. Tout d'abord, nous constatons que nous ne suivons pas toujours le point de vue de Guy[75] comme c'est le cas dans la nouvelle. Il s'agit donc d'un premier éloignement par rapport à l'usage de la première personne. De plus, nous pouvons retrouver plusieurs éléments dans le plan que nous venons de décrire qui contient plusieurs personnages, plusieurs mouvements, et donc plusieurs points de vue qui ne sont pas accessibles au spectateur. En effet, grâce au miroir présent dans le cadre, la caméra jouit d'une certaine omniscience quant aux événements se produisant dans le récit. Nous pouvons voir simultanément Emily mener son activité sur un fauteuil, et dans le même temps nous voyons le reflet du majordome qui fait irruption dans la pièce et qui s'approche d'elle. Le spectateur bénéficie en même temps que

75 Qui n'est d'ailleurs pas ainsi nommé dans la nouvelle, puisque celle-ci ne donne aucune information sur l'identité du narrateur. Dans le film, c'est tout ce qui entoure le personnage et sa phobie d'être enterré vivant qui nous permet de déduire qu'il est un personnage faisant référence au narrateur de la nouvelle.

la caméra de son omniscience, mais celle-ci n'est cependant que visuelle. En effet, il y a plusieurs éléments qui ne peuvent être portés à notre connaissance par la caméra. Quel motif est en train de broder Emily ? À quoi pense-t-elle ? À quoi pense le majordome que nous voyons dans le miroir ? Quelle est la raison de sa venue ? Si nous prenons connaissance de ce dernier élément grâce à la conversation qui suit, nous remarquons que bien d'autres échappent à la caméra ainsi qu'au spectateur. Si cette scène avait été celle d'un récit littéraire raconté à la première personne, disons, par Emily, elle aurait pu raconter au lecteur les détails de son activité, du motif qu'elle est train de broder, ainsi que partager ses pensées avec le lecteur. Ainsi, le film semble s'être complètement détaché de la narration à la première personne de l'œuvre d'origine d'Edgar Poe et nous pouvons faire le même constat pour chaque film de notre corpus.

Le cas des films que nous étudions témoigne d'une certaine incapacité propre au cinéma à assumer un point de vue similaire à celui adopté par une œuvre littéraire. La question de François Jost que nous avons citée plus tôt dans ce sous-chapitre est assez révélatrice de ce phénomène. Le langage cinématographique ne dispose pas des mêmes critères que le langage littéraire, et une attitude narrative telle qu'elle est rendue possible par celui-ci ne peut être retranscrite au cinéma du fait de différences de langages et de mécanismes de production du récit. Cela tient par exemple au fait que la littérature, par sa forme, a la possibilité d'alterner entre le récit d'événements et le récit de paroles, que François Jost définit ainsi :

> « […] Le "récit d'événements" mérite vraiment son nom puisqu'il est "transcription du non-verbal en verbal". En revanche, le "récit de paroles", parce qu'il *imite* un dialogue qui est présumé réel, tend à s'identifier à la réalité au point de faire disparaître l'activité propre de celui qui raconte[76]. »

Cette alternance représente une difficulté supplémentaire pour le cinéma, qui ne peut la marquer compte tenu de ses particularités techniques et esthétiques :

> « "Récits d'événement", la suite d'images muettes ne connaît pas la distance que suppose le passage du non-verbal au verbal. S'il est possible d'annuler toute distance entre le filmé et le réel, ce n'est pas seulement parce que l'analogie de l'image avec la réalité occulte les codes techniques (focale, duplication, etc.), c'est aussi parce que l'énoncé iconique manque de critères grammaticaux qui lui permettraient de signifier la différence entre transcription de la réalité et

76 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 20.

> discours sur la réalité (contrairement à la littérature qui distingue, par exemple, discours rapporté et discours transposé)[77]. »

Cette différence entre transcription de la réalité et discours se fait à travers la personne grammaticale. Ainsi, quand un récit d'Edgar Poe est raconté à la première personne, c'est la réalité telle que la voit le narrateur (et souvent en même temps personnage, comme nous avons pu le voir) qui nous est retranscrite. Voyons par exemple la manière dont le narrateur de *La Chute de la maison Usher* se confronte au manoir de Roderick et Madeline :

> « J'ai dit que le seul effet de mon expérience quelque peu puérile, – c'est-à-dire d'avoir regardé dans l'étang, – avait été de rendre plus profonde ma première et si singulière impression. Je ne dois pas douter que la conscience de ma superstition croissante – pourquoi ne la définirais-je pas ainsi ? – n'ait principalement contribué à accélérer cet accroissement. […] Et ce fut peut-être l'unique raison qui fit que, quand mes yeux, laissant l'image dans l'étang, se relevèrent vers la maison elle-même, une étrange idée me poussa dans l'esprit […]. Mon imagination avait si bien travaillé, que je croyais réellement qu'autour de l'habitation et du domaine planait une atmosphère qui lui était particulière, ainsi qu'aux environs les plus proches, – une atmosphère qui n'avait pas d'affinité avec l'air du ciel, mais qui s'exhalait des arbres dépéris, des murailles grisâtres et de l'étang silencieux, – une vapeur mystérieuse et pestilentielle, à peine visible, lourde, paresseuse et d'une couleur plombée.
>
> Je secouai de mon esprit ce qui ne pouvait être qu'un rêve, et j'examinai avec plus d'attention l'aspect réel du bâtiment[78]. »

Lorsque la caméra de Corman filme le décor de la maison Usher, comment faire la différence entre le décor tel qu'il est vu par un personnage et le décor tel qu'il est filmé par une caméra « neutre » (autrement dit par l'instance du grand imagier) ? Les impressions si particulières qu'a générées le décor du manoir sur le narrateur de la nouvelle sont alors absentes de l'écran, et le décor semble dans ce cas filmé comme tel, comme un lieu de la diégèse. Nous pourrions pourtant imaginer une combinaison de procédés cinématographiques qui pourrait rappeler le discours du narrateur du récit de Poe. Mettons par exemple que le décor soit filmé une première fois dans un plan d'ensemble, disons, à hauteur d'homme. Imaginons ensuite que ce plan soit constitué de quelques effets visuels accompagnés d'effets sonores, l'ensemble donnant un statut étrange au décor filmé. Puis, par dessus ce plan, le personnage principal, Philip Winthrope s'exprimerait en voix off sur l'impact que produit la vision de la maison sur son esprit, et la manière dont lui-même le

77 *Ibid.*, p. 21.
78 Edgar Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 78-79.

perçoit. Nous pourrions ensuite imaginer un plan montrant le protagoniste effectuer quelque geste pour ajuster sa vision, et montrer de nouveau le décor, cette fois de la même façon « neutre » dont il est filmé par Corman.

Cette expérience, ou tentative, que nous venons d'effectuer dans le but d'imaginer une solution au traitement de la première personne montre qu'il est possible d'envisager l'usage de certains procédés cinématographiques permettant de se rapprocher de la distinction dont parle Jost entre « transcription de la réalité et discours sur la réalité », entre « discours rapporté et discours transposé[79] ». Seulement, l'opération se compliquerait dès lors qu'entreraient en scène d'autres personnages. En effet, chaque personnage présent à l'écran et dans la diégèse multiplie les possibilités de points de vue et donc les possibilités de retranscription ou plutôt, en termes de cinéma, de représentation de la réalité. Ce que nous pouvons remarquer en tout cas, c'est que Corman, dans ses films, s'affranchit de l'usage de la première personne pour produire un récit cinématographique classique, qui développe plusieurs personnages, et plusieurs points de vue, en s'inscrivant encore une fois, comme nous l'avons dit, dans une démarche de respecter une certaine esthétique de la transparence. Cela rejoint en quelque sorte ce que l'on a vu lors de notre comparaison entre l'approche de Jean Epstein et celle de Corman, celui-ci privilégiant donc la compréhension et la clarté du récit aux propositions stylistiques marquées.

La question du point de vue pose également une certaine ambiguïté dans le cadre de l'adaptation, puisque la notion n'a pas tout à fait le même sens selon le médium concerné. C'est pourquoi Gérard Genette, lorsqu'il l'étudie du côté de la littérature, choisit un autre terme : « Pour éviter ce que les termes de *vision*, de *champ*, et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de *focalisation*[80] ». Il va reprendre ainsi les trois types de relation entre narrateur et personnage définis par Todorov pour les décliner en trois niveaux de focalisation :

> « Nous rebaptiserons donc le premier type, celui que représente en général le récit classique, récit *non-focalisé*, ou à *focalisation zéro*. Le second sera le récit à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* […], *variable* […], ou *multiple*. […] Notre troisième type sera le récit à *focalisation externe*[81]. »

79 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 21.
80 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 206.
81 *Ibid.*, p. 206-207.

Ces niveaux de focalisation ne sont cependant pas fixes d'après Genette, et plusieurs variations peuvent en découler. La focalisation interne peut par exemple être variable, le personnage focal pouvant changer selon les différents moments du récit.

Cela va nous permettre d'amorcer la transition vers notre deuxième partie. En effet, nous avons pu voir que les problèmes liés à la première personne que nous venons d'explorer sont bien réels, en tout cas en ce qui concerne les films de notre corpus. Cependant, nous avons dans le cadre de ce sous-chapitre adopté une attitude amenant à une vision quelque peu réductrice quant aux possibilités de narration propres au cinéma par rapport à celles dont dispose le récit littéraire. En effet, nous retrouvons à travers les films de Corman une certaine difficulté à reproduire au cinéma une narration telle qu'elle peut être effectuée dans la littérature, dans laquelle nous trouvons des récits racontés à travers diverses attitudes narratives comme la première ou la troisième personne. Celles-ci se distinguent facilement à travers l'utilisation des pronoms et des verbes, mais la personne grammaticale, indiquant donc l'attitude narrative dans un récit littéraire, ne peut être représentée à l'écran et la signifier implique certains choix esthétiques qui peuvent être complexes à effectuer. C'est un critère qui peut nous conforter dans l'hypothèse selon laquelle les films de Roger Corman ne sont objectivement pas fidèles dans leur forme aux récits d'Edgar Poe. C'est-à-dire que les divergences entre les deux systèmes narratifs ont amené à des modifications des histoires de l'écrivain, qui font l'argument principal de l'infidélité du cinéaste vis-à-vis des œuvres qu'il adapte. Nous allons cependant, en concluant cette première partie et en prenant un certain recul par rapport aux arguments que nous avons développés ici, montrer les limites de ces derniers, et les considérer comme les premiers jalons permettant de constituer notre définition de la fidélité latente.

Nous avons donc constaté dans cette partie l'existence de plusieurs critères pouvant conduire au constat selon lequel les films de Roger Corman ne sont pas fidèles aux récits d'Edgar Poe dont ils sont adaptés. Ce que nous pouvons surtout remarquer, c'est que ces arguments se basent sur des questions de forme, c'est-à-dire que la forme cinématographique et son langage impliquent des modifications des récits originaux, qui entraînent des ruptures entre les deux œuvres. Aussi avons-nous pu voir que le récit poesque, en tant que récit littéraire témoignant d'un style propre à un auteur, pose certaines problématiques. En effet, nous avons exploré différentes notions concernant la narration en

littérature et au cinéma, qui repose sur des procédés et des moyens différents selon les médiums. Nous avons également évoqué un certain style littéraire propre à Poe, qui peut par certains aspects poser problème à une représentation fidèle au cinéma. Nous avons pour cela invoqué en comparaison à notre corpus une autre œuvre adaptée de Poe réalisée par Jean Epstein, afin d'étudier une autre façon de traiter le style de l'écrivain à l'écran. En analysant la méthode de Corman, nous avons pu voir en quoi ce dernier s'éloigne peut-être plus qu'Epstein d'un style sensoriel que nous retrouvons chez Poe. En optant pour une mise en scène et des propositions moins marquées en termes d'effets, à l'inverse du cinéaste français qui s'est donc servi du récit de Poe comme terrain d'expérimentations d'effets visuels, Corman s'est donc émancipé d'une partie du style littéraire du cinéaste, ce qui peut encourager l'hypothèse de l'infidélité. Le premier chapitre nous a ainsi permis de montrer que celle-ci se traduit tout d'abord par la différence de forme entre les récits littéraires et filmiques, ce qui nous a d'ailleurs permis d'introduire certaines définitions et certains outils essentiels.

Ensuite, nous nous sommes intéressé à la question des personnages, et plus particulièrement aux caractéristiques du personnage poesque et la manière dont il passe à l'écran. En nous servant d'un modèle que nous avons emprunté à Greimas, nous avons pu constater les divergences entre les personnages impliqués dans les histoires de l'écrivain et ceux présents dans les adaptations de Corman. Ces divergences se produisent notamment en conséquence des changements opérés sur l'histoire, certains protagonistes voyant leur rôle et leur traitement à l'écran changer en raison d'un contexte nouveau, dont le scénario des films est à l'origine. Ainsi les personnages se matérialisent-ils à l'écran sous des traits qui peuvent être très différents de ceux imaginés par le lecteur, mais également en étant impliqués autrement qu'ils le sont dans les récits de Poe. De plus, certains personnages sont souvent les narrateurs des histoires de l'écrivain, et nous suivons donc les récits à travers leur regard. Ce faisant, cela entraîne une narration à la première personne, que le système narratif propre au cinéma rend difficile à reproduire à l'écran. Nous sommes alors arrivé à la conclusion que Roger Corman, dans ses films, s'est complètement détaché du style narratif de Poe. Le cinéaste s'éloigne de ce fait des histoires d'origine, proposant donc des adaptations dont les différences avec leurs supports en font des œuvres objectivement non fidèles à celles d'Edgar Poe.

Les arguments encourageant ce premier constat de l'infidélité concernent donc les modifications qu'ont subies les œuvres de Poe afin de favoriser leur passage à l'écran. En effet, nous avons tout au long de cette première partie étudié les divergences entre cinéma et littérature, auxquelles sont liés les arguments de l'infidélité que nous avons développés. Nous avons aussi été amené, comme nous l'avons déjà dit, à présenter un point de vue relativement réducteur en ce qui concerne le récit cinématographique en comparaison avec le récit littéraire. Nous allons donc à présent, dans notre deuxième partie, nous servir de notions que nous avons commencé à aborder à la fin de cette première partie pour montrer les solutions qui peuvent être trouvées au cinéma et plus précisément dans notre corpus pour construire des récits filmiques similaires, plutôt qu'identiques, aux récits d'Edgar Poe. C'est-à-dire que maintenant que nous avons montré qu'il paraît impossible de reproduire au cinéma un récit qui a été produit grâce au système narratif littéraire, nous allons commencer à explorer les éléments qui nous permettront de voir comment Corman se rend fidèle aux œuvres qu'il adapte en construisant une esthétique cinématographique poesque.

Deuxième partie :

La caméra, un œil au service d'une esthétique cinématographique poesque

Nous allons entrer à présent dans la seconde grande étape de notre étude. Après avoir introduit les problématiques essentielles liées à l'adaptation, il est maintenant temps d'aller au-delà de certaines notions et certains problèmes que nous avons évoqués et de voir la façon dont Corman, malgré les contraintes qu'impliquent les différences de formes entre littérature et cinéma, est parvenu à créer un univers thématique et esthétique poesque. À travers certains outils que nous définirons, nous proposerons des analyses qui nous permettront, à travers trois chapitres distincts, de montrer la manière dont Corman parvient à créer une esthétique cinématographique poesque. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la mise en image des descriptions, à travers lesquelles Corman invite le spectateur dans un univers poesque. Puis nous allons nous pencher sur la façon dont le cinéaste filme la mort et l'implique comme motif et comme figure dans son corpus d'adaptations, avant de terminer cette seconde partie sur un chapitre consacré au subconscient, qui, plus qu'un thème récurrent, devient un lieu majeur dans lequel Corman s'introduit avec sa caméra.

Nous l'avons vu en traitant des problématiques narratologiques liées à l'adaptation, les films de Corman ne s'accordent pas avec les récits littéraires de base au niveau surtout de l'histoire. Seulement, il est parvenu à porter à l'écran des scènes qui tendent à évoquer des passages précis des nouvelles. Mais surtout, nous allons nous intéresser à la façon dont le cinéaste puise dans les descriptions pour alimenter ses films de thèmes et d'éléments visuels poesques. Il est important de souligner qu'en fin de compte, peu de passages sont directement adaptés à l'écran par Corman, et ce dernier choisit ceux-ci de manière particulière. Nous allons ici nous concentrer sur l'ouverture et la conclusion du film *La Chute de la maison Usher*. Ce film est plutôt représentatif de la manière dont Corman invoque directement les écrits de Poe dans ses films, chose que nous verrons en profondeur un peu plus loin. En effet, si le déroulement du film expose un scénario original écrit par Richard Matheson[82], la séquence d'ouverture et la fin du métrage, notamment le dernier plan, sont rigoureusement tirés de la nouvelle de l'écrivain, comme si Corman nous invitait dans l'univers de Poe en citant directement avec sa caméra les phrases de ce dernier. Puis, en concluant sur une phrase directement tirée de la nouvelle, le cinéaste inscrit chez le spectateur le souvenir d'une œuvre poesque.

Nous allons ici voir comment Corman effectue ces ouvertures, cette invitation dans un univers poesque, en mettant en image des passages écrits, qui sont surtout des descriptions. En effet, chez Poe, la description occupe une place très importante et est un des critères majeurs qui définissent son style. C'est à travers elles qu'il construit ses décors, qui ont la particularité, comme nous le dit Léon Lemonnier, d'être souvent inventés : « Quand par hasard Poe trace un décor en quelques lignes sobres, il ne copie pas un modèle observé, il invente de toutes pièces ; et plus il s'éloigne de la réalité, plus il apparaît comme un artiste supérieur[83] ». Tout d'abord, voyons la définition de la description que nous propose Gérard Genette :

> « Tout récit comporte […], quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite,

82 Lui-même écrivain dont plusieurs œuvres, notamment *Je suis une légende* et *L'homme qui rétrécit* ont été adaptées au cinéma.

83 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p.24 .

> et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description*[84]. »

Cela se retrouve jusque dans les dialogues, que Poe traite souvent à travers ce que Genette nomme le *discours narrativisé*, « c'est-à-dire traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même[85] ». Nous en avons un exemple dans *La Chute de la maison Usher* :

> « Son action était alternativement vive et indolente. Sa voix passait rapidement d'une indécision tremblante, – quand les esprits vitaux semblaient entièrement absents, – à cette espèce de brièveté énergique, – à cette énonciation abrupte, solide, pausée et sonnant le creux, – à ce parler guttural et rude, parfaitement balancé et modulé, qu'on peut observer chez le parfait ivrogne ou l'incorrigible mangeur d'opium pendant les périodes de leur plus intense excitation.
>
> Ce fut dans ce ton qu'il parla de l'objet de ma visite, de son ardent désir de me voir, et de la consolation qu'il attendait de moi. Il s'étendit assez longuement et s'expliqua à sa manière sur le caractère de sa maladie[86]. »

Nous allons donc analyser la manière dont Corman parvient à passer du narrateur littéraire à la caméra, ce qui nous permettra d'introduire les notions de focalisation et d'ocularisation, dont nous testerons l'efficacité en tant qu'outil d'analyse dans le cadre de notre sujet. Cela nous permettra de rebondir sur ce que nous avons vu dans notre première partie, et donc de voir comment Corman compense les difficultés à reproduire fidèlement les histoires de Poe à l'écran en figurant des points de vue grâce à un certain usage de la caméra. Puis, nous verrons ensuite comment le cinéaste filme les décors, prenant la place du narrateur, pour nous inviter dans un univers visuel poesque nourri par les descriptions proposées par Poe dans ses œuvres.

III.1. Du narrateur à la caméra : le point de vue.

Lorsqu'on parle d'adaptation, il est évidemment question du passage de l'œuvre écrite à l'œuvre filmique. Rappelons le, Jean Cléder et Laurent Jullier nous disaient en

84 Gérard Genette, « Frontières du récti », *Communications*, n° 8, 1966 , p. 156.
85 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 190.
86 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 82.

citant Jakobson que la traduction peut être vue comme un exercice de « traduction intersémiotique [87]».

Nous allons donc nous intéresser à la façon dont Corman « traduit » les écrits de Poe en langage cinématographique. En effet, plus qu'une reproduction des nouvelles de l'écrivain, le cinéaste en propose avant tout une réinterprétation, dans laquelle il favorise l'évocation de Poe à travers l'esthétique de ses films. Nous mobiliserons beaucoup dans cette partie la notion de focalisation, que Gérard Genette, nous l'avons vue, a développée et mobilisée dans le cadre de la littérature, et que François Jost a réutilisée comme outil d'analyse de l'adaptation, ainsi qu'une autre notion que ce dernier a proposée en se basant sur le travail de Genette, l'ocularisation. Nous allons nous arrêter un instant pour définir la proposition de Jost, que nous exploiterons donc pour nos analyses :

> « […] Je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que *sait* un personnage (malgré l'ambiguïté de ce terme qui, en matière de cinéma, connote le choix de la focale). Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d'*ocularisation* : ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va « prendre » la caméra. Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage, je parlerai d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai – on verra pourquoi – l'expression ocularisation zéro[88]. »

Il distingue ensuite ocularisation interne primaire et secondaire, selon les critères suivants :

> « Pour différencier [deux types de points de vue], j'adopterai la terminologie et les définitions suivantes : Ocularisation interne secondaire : lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation.
>
> Ocularisation interne primaire : dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image[89]. »

Lorsqu'un point de vue est suggéré par une utilisation particulière de la caméra et du montage et que le personnage auquel il est rattaché est présent à l'image, il y a donc ocularisation interne secondaire. Nous voyons ce qu'un personnage voit, mais pas directement à travers lui, puisqu'il est présent à l'image. Puis, lorsque la caméra montre la

87 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 17.
88 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 22-23.
89 *Ibid.*, p. 28.

scène directement à travers les yeux d'un personnage, et que plusieurs indices montrent qu'elle matérialise un corps, un regard, alors il y a ocularisation interne primaire. Pour ne pas limiter l'utilisation de ses outils à l'analyse d'image, Jost parlera aussi d'auricularisation lorsque le traitement du son est lié à ce qu'entend ou non un personnage, servant donc de critère supplémentaire lorsque l'on étudie soit le point de vue, soit le point d'écoute[90].

Nous allons dans ce chapitre voir comment Corman transpose le point de vue du narrateur des œuvres de Poe à travers le placement et les mouvements de sa caméra. Nous allons pour cela, comme nous l'avons dit, étudier les séquences d'ouverture et de fin du film *La Chute de la maison Usher*, qui se révèlent très intéressantes en ce qui concerne l'adaptation et la gestion de la caméra et des points de vue par Corman, et qui semblent idéales pour introduire les termes et outils que nous empruntons à Genette et Jost. Voyons tout d'abord une nouvelle fois la façon dont Poe démarre sa nouvelle :

> « Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. […] Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine – les murs qui avaient froid, – les fenêtres semblables à des yeux distraits, – quelques bouquets de joncs vigoureux, – quelques troncs d'arbres blancs et dépéris, – j'éprouvais cet entier affaissement d'âme qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière-rêverie du mangeur d'opium, – à son navrant retour à la vie journalière, – à l'horrible et lente retraite du voile[91] ».

L'auteur utilise ici la première personne. Le « je » est le narrateur mais aussi le personnage principal de la nouvelle, qui va nous être racontée à travers son regard. Nous avons vu dans la première partie le problème que représente l'usage de la première personne pour un travail d'adaptation. Si Corman, nous l'avons vu, s'est largement émancipé de cet aspect dans ses films, nous allons voir que nous pouvons malgré tout remarquer la mise en place, parfois, d'un jeu autour des points de vue qui, s'il ne retranscrit pas la première personne directement, témoigne d'une certaine démarche à mettre en place un récit renvoyant aux lignes de l'écrivain. Nous allons le montrer à travers un exemple concret. Il s'agit d'une suite de plans située dans la séquence d'ouverture du film *La Chute de la maison Usher*, dans laquelle nous allons tout d'abord voir comment le cinéaste parvient à suggérer un

90 *Ibid.*, p. 23.
91 Edgar Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 76-77.

passage de la nouvelle raconté à la première personne, avant d'étudier la façon dont la caméra adopte des points de vue qui semblent appartenir non au personnage, mais au décor.

Nous voyons tout d'abord en plan d'ensemble une étendue de décor très similaire à celui décrit par Poe. Du fond de ce décor, en arrière-plan, derrière les branches nues et tordues des arbres morts, nous voyons une silhouette se déplacer. Au fur et à mesure qu'elle avance, celle-ci se rapproche de la caméra et l'on reconnaît un cavalier que l'on pourrait identifier, après la lecture de la nouvelle, comme étant le narrateur qui traverse « seul et à cheval[92] » le domaine. Dès que ce personnage est parfaitement visible dans le cadre, la caméra se met à suivre ses déplacements, avec un travelling de la caméra vers la droite. Le personnage s'approche jusqu'à apparaître en gros plan, les yeux rivés vers le hors-champ, au-dessus de la caméra, avant qu'un raccord ne soit effectué sur un contrechamp, montrant en plan d'ensemble la maison des Usher (indiquée par un écriteau plaqué sur un mur en ruines), se dressant au milieu d'une étendue de brume blanche et d'arbres morts. Suite à cela, le personnage entre dans le domaine, la caméra le filmant de dos, avec en face de lui le manoir. Si nous prenons la séquence dans son ensemble et que l'on y observe les angles de prise de vue, les mouvements de caméra et surtout, le montage, nous pouvons considérer que la séquence se passe en ocularisation interne secondaire, la caméra signifiant le point de vue du cavalier.

> « […] Toute notion de point de vue n'est compréhensible que par rapport à l'existence d'un personnage : en effet, la focalisation ou l'ocularisation n'ont aucun sens *in abstracto*. […] Comme le récit, l'ocularisation ne prend son sens qu'avec la succession de photos. Lorsqu'il s'agit de déterminer si une image fixe est « ocularisée » ou non, le raccord a d'ailleurs plus d'importance que l'incidence angulaire en soi. N'importe quelle photo prise sous un angle peu marqué peut devenir une représentation subjective à condition qu'on la juxtapose à l'image d'un visage sur lequel se lit un regard[93]. »

Lorsque le cavalier, après avoir parcouru le décor face caméra, arrive à la hauteur de celle-ci et s'arrête face à elle, son regard est directement raccordé sur un contrechamp montrant le manoir. La caméra le filme donc ensuite de dos et nous voyons en arrière-plan, face à lui, et donc tout comme lui, ce même manoir dont il est en train de s'approcher. Nous serions donc ici en ocularisation interne secondaire, le champ-contrechamp servant de

92 *Ibid.*, p.76.

93 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 25. Afin d'éclaircir ce qu'il entend par « un angle peu marqué », Jost nous renvoie vers un auteur, Iouri Mikhailovitch Lotman, qui définit un « élément marqué » comme la transgression d'une attente dans *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Ed. Sociales, 1977, p. 59.

contextualisation et de liant, la caméra accompagnant, figurant, le point de vue du personnage regardant le manoir. Dans le plan suivant, la caméra se situe à une hauteur qui correspond à celle du cavalier, et elle effectue un travelling avant, qui va dans la continuité du mouvement du personnage que l'on pouvait voir sur le plan précédent. Sur ce même plan, nous pouvons entendre très distinctement les sabots du cheval qui frappent le sol, très proche de la caméra. « L'ocularisation interne primaire[94] », rappelons-le, prend effet « dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, *sans le secours du contexte*, d'identifier un personnage absent de l'image[95] ». Le corps qui est matérialisé, c'est celui du cavalier, et si on peut l'identifier, c'est notamment grâce au placement et au mouvement de la caméra, qui correspondent, nous l'avons remarqué, à ceux du cavalier, mais aussi grâce au son des sabots du cheval qu'il monte. Tout laisse donc à penser, en utilisant les termes de Jost, que Corman utilise ici un point de vue subjectif. Jost définit en partie les images subjectives lorsqu'il y a une « […] exagération du premier plan, qui suggère la proximité d'un objectif-œil[96] », et dans le cas du plan de *La Chute de la maison Usher* que nous venons d'étudier, la caméra « occupe la place d'un personnage absent de l'image[97] ». Les illustrations qui suivent nous permettent également de voir comment le montage permet de comprendre la mise en place d'un point de vue subjectif en ocularisation primaire. C'est également grâce au montage que Corman met en place ce plan en vue subjective [Fig. 3], identifiable comme tel, comme nous venons de le voir, à travers le mouvement de la caméra et le son. En effet, il fait suite au plan où nous voyons le cavalier s'approcher du manoir [Fig. 2], et après lui nous le voyons arriver à l'entrée de celui-ci [Fig. 4]. Ainsi, ces trois plans suivent la progression du personnage, et le plan subjectif, placé entre les deux autres, dynamise ce mouvement et nous permet d'être immergé dans le récit.

94 *Ibid*., p. 27.
95 *Ibid.,* p. 27-28.
96 *Ibid*., p. 23.
97 *Ibid*., p. 27.

En haut à gauche : Fig. 2. En haut à droite : Fig. 3.
En bas : Fig. 4 : *La Chute de la maison Usher*

Ainsi, nous avons pu voir une des façons dont Corman parvient à traduire le point de vue du narrateur de la nouvelle de Poe à l'écran. Durant la séquence d'ouverture du film, plus le personnage s'approche du manoir Usher, plus la caméra semble s'approcher de son point de vue, si l'on se met à envisager les termes de focalisation et d'ocularisation. Il va même jusqu'à placer un plan en vue subjective pour immerger le spectateur dans le décor et faire découvrir celui-ci à travers les yeux du personnage. Seulement, nous pourrons constater dans la même séquence qu'il y a un véritable jeu sur les points de vue, et que les deux premiers plans du film, qui créent un champ-contrechamp, ne renvoient pas nécessairement au regard du personnage du cavalier. Il y a ici une ambiguïté que nous allons tenter d'expliquer, en nous intéressant à la manière dont Corman filme ses décors.

III.2. Filmer le décor : construire un univers visuel poesque.

Le décor, dans le cycle Poe de Corman, occupe une place très importante et fait partie des éléments majeurs nous permettant de déterminer la fidélité de Corman vis-à-vis des œuvres qu'il adapte. En effet, rien que dans l'attention prêtée au décor, le cinéaste se rapproche de l'écrivain. Comme le dit Gilbert Maggi :

> « Dans l'œuvre de Poe comme dans les adaptations de Corman, les personnages sont étroitement liés au décor, au point que l'on peut dire qu'ils sont le décor, comme Usher et sa maison ne font qu'un et doivent disparaître ensemble[98]. »

Les décors enveloppent les personnages et deviennent presque eux-mêmes de potentiels personnages, et cela peut se manifester autant dans les œuvres de Poe que dans les films de Corman. Dans un premier temps, nous allons voir comment ce dernier dépeint, au début de son film, le décor décrit par Poe, et comment il ouvre son film sur une séquence particulièrement fidèle à la nouvelle, avant de passer à un développement qui s'éloigne du récit d'origine. Rappelons les premières lignes de la nouvelle *La Chute de la maison Usher* :

> « Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, – mais, au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme[99]. »

Dans la séquence d'ouverture du film, le tout premier plan est un plan d'ensemble, qui montre frontalement une terre désolée, qui semble avoir été ravagée par un incendie[100]. Nous voyons une grande étendue de terre, de collines, partiellement recouvertes de cendre et parsemées d'arbres morts calcinés qui semblent renvoyer aux « quelques bouquets de joncs vigoureux, – quelques troncs d'arbres blancs et dépéris[101] » que décrit Poe. Mais

98 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », art.cité, p. 12-13.

99 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit*, p. 76.

100 Corman a d'ailleurs tourné sur un site qui a réellement été le théâtre d'un incendie, évitant alors des dépense supplémentaires pour confectionner un tel décor. Cf. Pierre Berthomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 60 : « Lorsqu'il tourne *La Chute de la maison Usher*, Corman utilise quelques vues d'un paysage californien entièrement ravagé par un incendie récent, qui lui offre un inattendu et royal *no man's land*. »

101 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 76.

l'élément qui vient compléter ce tableau poesque est la fumée artificielle produite par des machines dissimulées dans le décor ou hors cadre. En effet le comportement de la fumée, très mouvementée, flottant à travers le décor, donne une impression de fumée d'incendie, qui semble pourtant avoir eu lieu depuis longtemps. L'atmosphère en devient morbide et la mort, au centre du récit, impose déjà indirectement sa présence étouffante. Dans cette ouverture du film, Corman est presque dans la paraphrase, dans la citation, et il nous montre de manière frontale l'image qu'a créée dans son esprit la description faite par Poe du domaine qui entoure la maison Usher.

Mais Corman, tout comme Poe, ne fait pas du décor un simple élément qui constitue l'atmosphère du film et qui sert de cadre au récit. Il l'implique dans celui-ci et en fait une entité à part entière, dont on adopte même parfois le point de vue. En effet, pour revenir à la question du point vue, nous avons montré que la caméra suivait celui du cavalier. Mais si nous reprenons l'analyse au tout premier plan du film, il semble que ce n'est pas à travers le personnage ou une caméra neutre que l'on découvre le décor, mais à travers un regard que nous pourrions attribuer à ce décor, qui semble observer l'arrivée du protagoniste. En effet, lorsque le film démarre, après son traditionnel générique de début, le décor décrit ci-dessus est filmé en plan fixe, avec une caméra statique. Puis, petit à petit, nous voyons venir de l'arrière-plan, derrière les branches tordues des arbres, le cavalier. Et dès que sa présence se précise dans le champ, la caméra, toujours du même endroit, se met à effectuer un travelling vers la droite qui suit la trajectoire du cavalier, comme un œil observateur qui surveille ou épie l'arrivée d'un visiteur, tout en effectuant un léger panoramique en « tournant la tête ». Quand le personnage arrive au premier plan, puis s'arrête, la caméra change de point de vue à travers un contrechamp, montrant un plan d'ensemble sur le manoir Usher, bâtisse sombre et fissurée, dressée au cœur d'un tapis de brume blanche d'où s'élèvent des murs en ruines, des arbres morts, et un écriteau sur lequel est écrit *Usher*.

> « […] Un plan extrait d'un champ-contrechamp, bien qu'il soit l'expression du regard d'un personnage, sera aussi bien une ocularisation zéro tant qu'il sera vu en dehors de son contexte. La caméra ne peut être dite ''subjective'' que lorsque se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps : aux critères que nous avons répertoriés pour la photo s'ajoute, pour le cinéma, une certaine qualité de mouvement de l'opérateur, un ''tremblé'', ''un bougé'', qui, immanquablement, renvoie à celui qui prend le film, qui regarde la scène[102]. »

102 *Ibid*., p. 26.

Ici, si nous pouvons considérer que l'ocularisation se produit dès le contrechamp sur le manoir, rattachant la caméra au regard du cavalier, nous pouvons également, si l'on prend l'ensemble des deux premiers plans, voir ce champ-contrechamp comme un échange de regard entre le cavalier et le décor. Ainsi, il y aurait ocularisation dès le premier plan, qui serait rattachée non au protagoniste, mais au décor. Le mouvement de la caméra qui suit ceux du personnage donne au plan une dimension subjective renforcée par le contrechamp sur le manoir qui suggère que la caméra était située à la place de celui-ci. Corman jouerait alors avec les points de vue, en dissimulant sa caméra dans le décor et en donnant à ce dernier un regard, recourant à une certaine personnification du décor, rendant son traitement par Corman similaire à ce que fait Poe dans ses récits.

Puis, plus nous nous approchons du manoir, plus nous nous rapprochons dans le même temps du point de vue du personnage, pour arriver jusqu'à un point de vue à la première personne, dans un plan déjà analysé précédemment. Ensuite, quand le personnage descend de son cheval, nous reprenons un point de vue neutre, mais la caméra continue à accompagner ses mouvements, de manière à ce que le spectateur progresse à travers lui, tout comme dans la nouvelle. Il va ensuite frapper à la porte du manoir, qu'ouvre le majordome des Usher, et nous assistons au premier dialogue du film. Celui-ci marque la fin de la citation que Corman faisait de la nouvelle à travers sa scène d'ouverture. En effet, ce dialogue introduit des éléments de récits qui montrent une vraie différence entre l'intrigue du film et l'histoire que raconte la nouvelle de Poe. Le cavalier, qui est donc l'incarnation à l'écran du narrateur de la nouvelle, se présente et donne son nom, Philip Winthrope, et explique qu'il vient rendre visite à Madeline Usher qu'il est sensé épouser, et non à Roderick comme dans la nouvelle.

Mais si l'on s'éloigne de la nouvelle à travers les premiers éléments de récits qui nous sont oralement dévoilés, Corman va continuer à nous faire entrer progressivement dans son décor poesque via un procédé similaire à celui que nous avons évoqué plus haut. En effet, lorsque Philip rentre dans le manoir, l'intérieur de la maison ne nous est pas montré en même temps que lui. À ce moment, la caméra semble complètement s'émanciper en se détachant du personnage et en s'élevant, grâce à un mouvement de grue qui lui donne un aspect presque spectral, dans les hauteurs de la maison. Grâce à ce mouvement, la caméra se replace afin de récupérer « le point de vue du décor » [Fig. 5]. Puis, elle suit de nouveau les mouvements de Philip, mais contrairement à la scène précédente, elle ne se

situe plus à sa hauteur et elle ne filme plus ce qu'il voit. Cela nous donne l'impression que c'est de nouveau le décor qui épie, qui observe le personnage, à l'image du premier plan du film. Un raccord est ensuite effectué et la caméra, qui se trouve de nouveau à la hauteur de Philip, se place progressivement dans son dos, et nous fait voir l'intérieur de la maison de son point de vue [Fig. 6], dans un plan en contrechamp qui fait écho aux deux premiers plans du film que nous avons analysés plus tôt [Fig. 7-8] .

De gauche à droite et de haut en bas : Fig. 5, 6, 7, 8 : *La Chute de la maison Usher*

Une fois passée la séquence d'ouverture, nous nous éloignons très vite de la nouvelle de Poe en termes de récit, mais nous voyons également que l'on s'en éloigne en ce qui concerne le décor. En effet, la chambre dans laquelle le narrateur de la nouvelle rencontre Roderick est décrite ainsi :

> « La chambre dans laquelle je me trouvai était très grande et très-haute ; les fenêtres, longues, étroites, et à une telle distance du noir plancher de chêne, qu'il était absolument impossible d'y atteindre. De faibles rayons d'une lumière cramoisie se frayaient un chemin à travers les carreaux treillissés, et rendaient suffisamment distincts les principaux objets environnants ; l'œil néanmoins s'efforçait en vain d'atteindre les angles lointains de la chambre ou les enfoncements du plafond arrondi en voûte et sculpté. De sombres draperies tapissaient les murs. L'ameublement général était extravagant, incommode, antique et délabré. Une masse de livres et d'instruments de musique gisait éparpillée çà et là, mais ne suffisait pas à donner une vitalité quelconque au tableau. Je sentais que je respirais une atmosphère de chagrin. Un air de mélancolie âpre, profonde, incurable, planait sur tout et pénétrait tout[103]. »

103 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 80-81.

Le décor du film est très différent, beaucoup plus coloré, cela se justifiant d'une part par l'utilisation du Technicolor, mais qui fonctionne également comme une symbolique pour introduire un élément de récit. En effet, la chambre est entièrement éclairée et teintée de couleurs chaudes, avec notamment beaucoup de teintes rouges dans les rideaux, les draperies, les bougies, les meubles, des couleurs que l'on retrouvera aussi dans beaucoup d'endroits de la maison. Cette omniprésence de tons rouges, si elle s'éloigne du décor décrit par Poe, montre néanmoins l'application avec laquelle Corman inscrit ses décors dans son récit. En effet, si l'on s'intéresse aux costumes des personnages, Philip porte un costume de couleur bleue, le mettant en parfait décalage avec le code couleur de la maison, faisant de lui un intrus. Roderick, lui, porte un long manteau de couleur rouge, en harmonie avec le décor. Madeline, quant à elle, porte une robe de couleur blanche, montrant sa pureté et une forme de neutralité, puisqu'elle est attachée aux deux personnages. Durant tout le film, tout un rapport de force entre Philip et Roderick est en effet développé, Philip voulant emmener Madeline avec lui tandis que Roderick lutte pour la faire rester à ses côtés. La sœur de Roderick sera au milieu de ce rapport de force, couleur blanche attirée par deux forces attractives que représentent les deux personnages [Fig. 9].

Fig. 9 : *La Chute de la maison Usher*

L'omniprésence de teintes rouges dans la chambre de leur première rencontre va poser les bases de cette opposition. Philip étant en bleu, il est complètement écrasé et dominé par la couleur rouge, symbolisant donc Roderick, qui est alors à ce moment du film

celui qui domine ce rapport de force. Ce n'est qu'à la fin du film que l'on pourra observer quelle force l'emporte dans ce triangle relationnel entre les personnages.

La séquence qui conclut le film se déroule dans la même chambre rouge, mais cette fois les couleurs vives et chaudes ont disparu, laissant place à des couleurs plus froides, la nuit plongeant le décor dans une atmosphère teintée de noir, de bleu et de blanc. À ce moment, Madeline, qui a été enterrée vivante par son frère suite à une crise de catalepsie est sortie de son tombeau, comme une sorte de fantôme enragé venu se venger des hommes qui se trouvent dans la demeure. Elle porte toujours le même costume blanc, complété par un maquillage noir autour des yeux qui souligne son regard fou, un teint blanc cadavéreux, et son sang qui lui recouvre les mains. Philip et Roderick sont désormais quant à eux dépourvus des couleurs qui les symbolisaient au début, puisqu'ils sont vêtus de blanc et de noir. Ils ont donc complètement perdu la force qu'ils exerçaient sur Madeline, qui est devenue incontrôlable. En effet, dans sa rage, en fondant sur son frère pour l'étrangler, elle emporte la maison qui s'écroule petit à petit et tombe dans les flammes. C'est à partir de là que Corman, comme il l'a fait pour l'ouverture de son film, se remet à citer la nouvelle, la scène étant une rigoureuse évocation des lignes suivantes :

> « […] les vastes et antiques panneaux que désignait Usher entrouvrirent lentement leurs lourdes mâchoires d'ébène. C'était l'œuvre d'un furieux coup de vent ; – mais derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher, enveloppée de son suaire. Il y avait du sang sur ses vêtements blancs, et toute sa personne amaigrie portait les traces évidentes de quelque horrible lutte. Pendant un moment, elle resta tremblante et vacillante sur le seuil ; – puis, avec un cri plaintif et profond, elle tomba lourdement en avant sur son frère, et, dans sa violente et définitive agonie, elle l'entraîna à terre, – cadavre maintenant et victime de ses terreurs anticipées[104]. »

Philip est alors contraint de s'enfuir du manoir, et dans sa fuite la caméra reprend une dernière fois son point de vue, qui est celui du narrateur de la nouvelle. Il quitte la maison qui s'écroule dans les flammes et nous nous retrouvons avec lui dans le paysage brumeux, parsemé d'arbres morts et de ruines qui entourent la maison Usher, après une suite de plans très courts montrant les murs et les charpentes de la maison tomber dans le feu. Puis, pour parfaire sa citation cinématographique de la nouvelle, Corman finit sur un plan composé uniquement de noir et de gris. La brume, qui envahit le cadre, fait ressortir les silhouettes noires des arbres et de la maison Usher, qui s'enfonce dans la brume, de manière presque

104 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 97.

surnaturelle. Le tableau que compose ce plan renvoie directement à la dernière phrase de la nouvelle de Poe, qui apparaît même en bas de l'écran sur ce plan, comme la légende d'un tableau : « – and the deep and dank tarn closed silently over the fragments of the House of Usher[105] ». À côté de cette citation est placé en signature le nom de Poe.

Si Corman insiste de la sorte avec une citation directe de la nouvelle, c'est pour procéder, comme nous le disions au début, à une fermeture métaphorique du livre. En ouvrant et terminant son film avec des décors si similaires à ce que les descriptions écrites de l'auteur pouvaient évoquer, le cinéaste laisse au spectateur le souvenir de l'œuvre d'Edgar Poe plus que celui d'un film de Roger Corman. Le nom de ce dernier apparaît au générique du début, et en citant Poe, puis en laissant son nom à l'écran pour conclure le film, c'est comme s'il nous indiquait que l'œuvre qu'il a proposée n'est pas de lui, qui en est pourtant le réalisateur, mais qu'elle est bel et bien de l'écrivain.

Nous avons donc commencé à étudier le rapport esthétique particulier entre les films de Corman et les œuvres de Poe. Nous nous sommes servi de deux moments qui renvoient avec une certaine rigueur au récit de celui-ci, et en analysant ceux-ci nous avons pu constater un certain travail autour des points de vue, qui parvient à assurer une transition entre le narrateur littéraire et le point de vue véhiculé par la caméra. Par moments, c'est le point de vue du protagoniste, qui figure le narrateur de la nouvelle, mais dans d'autres scènes la caméra s'insère dans le décor pour figurer un point de vue que l'on peut considérer comme étant celui du décor, alors personnifié. Corman fait d'ailleurs de ce dernier un élément majeur de son film, le rattachant aux personnages. Le traitement du décor est similaire à ce que l'on peut retrouver chez Poe. Ainsi, si le film s'éloigne de l'œuvre d'origine dès lors que les dialogues développent des éléments de récits très différents de ceux de son support, nous avons pu tout de même introduire plusieurs éléments esthétiques qui rattachent le cinéaste à l'écrivain. Nous allons continuer à analyser ces éléments en parlant désormais du traitement de la mort à l'écran.

105 Notée ici en anglais, puisqu'elle apparaît comme telle à l'écran, elle est traduite de la manière suivante dans Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 98 : « – et l'étang profond et croupi placé à mes pieds se referma tristement et silencieusement sur les ruines de la *Maison Usher*. »

Chapitre IV : Filmer la mort.

Lorsqu'on parcourt les œuvres d'Edgar Poe, on ne peut éviter de conserver le souvenir de la mort, sous des formes très diverses. « La mort a marqué le poète durant sa vie (il a assisté à celle de ses parents, des femmes qu'il a aimées), elle imprègne l'œuvre de sa troublante présence[106] ». Poe s'attelle à travers ses histoires à faire de la mort une des plus grandes sources de terreur de l'homme. Très loin de la traiter simplement en tant que simple passage d'un état à l'autre, il la traite dans son caractère inexorable, comme une chose que l'écoulement du temps rend imminente. Chez Poe, tout peut évoquer la mort pour les personnages, qui sont pour la plupart hypocondriaques et victimes d'hallucinations. Il s'agit par conséquent d'un motif majeur dans les adaptations cinématographiques des œuvres de l'écrivain, qui sont marquées par une omniprésence étouffante et angoissante de la mort, comme le remarque Pierre Berthomieu :

> « Habité de femmes romantiques et fantomatiques, obsédé par le cimetière, le cercueil, l'au-delà, volontiers amoureux des spectres, des vengeances et des malédictions, le monde d'Edgar Poe combla le cinéma gothique[107]. »

Cela se vérifie également dans le corpus de films de Corman que nous avons choisis, puisque comme nous le dit Gilbert Maggi, « toute l'œuvre poesque de Corman […] est parcourue par la présence glaciale de la mort[108] ». Nous nous intéresserons de notre côté à ce motif récurrent, pour voir si le cinéaste reste dans une tradition poesque du traitement de la mort, c'est-à-dire pour voir si son utilisation de celle-ci dans ses récits filmiques, et son impact sur l'esthétique générale du cycle Poe, sont similaires à ce que l'on peut trouver chez l'écrivain. Puis, nous irons du côté de l'onirisme pour explorer le rêve comme lieu majeur de la mort, qu'elle prenne une forme physique ou qu'elle soit une angoisse.

106 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », art.cité, p. 12.
107 Pierre Bethomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 59.
108 *Ibid.*, p. 14.

IV.1. Le motif de la mort.

Comme nous venons de le dire, Edgar Poe a été profondément marqué par la mort de plusieurs personnes proches. Cela s'est révélé être une obsession, qui a teinté ses écrits d'une atmosphère morbide, et on ne peut désormais écrire sur Poe sans aborder ce caractère si particulier de son œuvre. La « troublante présence » de la mort dont nous parle Maggi est bien réelle et parcourt tant l'œuvre de Poe que les adaptations de Corman. Mais il ne s'agit pas dans ces œuvres de traiter de la mort comme un événement tragique, comme la fin d'une vie, comme le passage du corps d'un état à un autre. Que ce soit perdre un être aimé, l'apparition de spectres, la peur obsessionnelle de la mort ou la menace d'une maladie mortelle, la mort revêt plusieurs formes chez Poe. Elle hante les récits et leurs personnages, et pèse lourdement sur leurs vies. Un passage de la nouvelle *L'Ensevelissement prématuré* illustre parfaitement cela :

> « Les limites qui séparent la vie de la mort sont tout au moins indécises et vagues. Qui pourra dire où l'une commence et où l'autre finit ? Nous savons qu'il y a des cas d'évanouissement, où toute fonction apparente de vitalité semble cesser entièrement, et où cependant cette cessation n'est, à proprement parler, qu'une pure suspension – une pause momentanée dans l'incompréhensible mécanisme de notre vie[109]. »

Ce passage n'est qu'une évocation parmi d'autres que Poe fait de cette limite floue entre la vie et la mort. Dans cette œuvre, il en fait l'exploration la plus littérale, puisqu'il va évoquer plusieurs cas de personnes inhumées vivantes, notamment suite à un état de catalepsie qui les a fait passer pour morts. C'est d'ailleurs par là que nous allons commencer cette exploration des différents motifs de la mort, en prenant comme premier exemple le film *L'Enterré vivant*.

Le film adapte très librement la nouvelle, puisque dans celle-ci le narrateur évoque sa peur obsessionnelle d'être enterré vivant et, avant de parler de son expérience personnelle, énumère plusieurs cas d'inhumations prématurées. Nous allons procéder comme nous l'avons fait pour le chapitre précédent, en nous intéressant à la manière dont Corman démarre son film. La façon qu'il a de faire référence à l'œuvre qu'il adapte est très

109 Edgar Poe, *Derniers contes*, [traduction de Félix Rabbe], Albert Savine, 1887, p. 199.

différente de ce que nous avons pu constater dans *La Chute de la maison Usher*. La nouvelle *L'Ensevelissement prématuré* de Poe démarre ainsi :

> « Il y a certains thèmes d'un intérêt tout à fait empoignant, mais qui sont trop complètement horribles pour devenir le sujet d'une fiction régulière. Ces sujets-là, les purs romanciers doivent les éviter, s'ils ne veulent pas offenser ou dégoûter. Ils ne peuvent convenablement être mis en œuvre, que s'ils sont soutenus et comme sanctifiés par la sévérité et la majesté de la vérité. Nous frémissons, par exemple, de la plus poignante des « voluptés douloureuses » au récit du passage de la Bérésina, du tremblement de terre de Lisbonne, du massacre de la Saint-Barthélémy, ou de l'étouffement des cent vingt-trois prisonniers dans le trou noir de Calcutta. Mais dans ces récits, c'est le fait – c'est-à-dire la réalité – la vérité historique qui nous émeut. En tant que pures inventions, nous ne les regarderions qu'avec horreur[110]. »

Si dans *La Chute de la maison Usher* Corman effectuait une suite de plans qui fonctionnait comme une citation de la nouvelle, dans *L'Enterré vivant* le constat est différent. En effet, après les logos de la MGM et de l'American International Pictures, le film commence directement. Nous avons un bref écran noir et nous entendons le souffle du vent. Puis le noir se dissipe à l'aide d'un fondu et la caméra, tout en effectuant un travelling vers la gauche, nous montre une rangée de pierres tombales grisâtres dépassant d'un tapis de brume blanche au milieu de buissons aux branches noires et épineuses. Ce mouvement de caméra nous emmène au cœur de ce qui est bel et bien un cimetière, dans lequel se trouvent sept personnages. Cinq d'entre eux, vêtus de noir, se tiennent autour d'un trou que les deux autres personnages sont en train de creuser. Plusieurs plans reviennent sur un homme, qui fixe d'un air anxieux les deux personnages en train d'accomplir leur besogne. Nous apprendrons plus tard qu'il s'agit de Guy Carrell, le protagoniste du film, qui observe à ce moment deux hommes qui déterrent un cercueil. Ils y parviennent et tendent le couvercle à Guy et au personnage qui se trouve à côté de lui, et l'on peut apercevoir à l'intérieur du couvercle des marques de griffures et de sang séché. Puis, l'un des fossoyeurs se hisse précipitamment hors du trou après avoir poussé un cri de terreur, et, alors que pendant toute la durée de la scène, il n'y avait d'autres sons que le souffle du vent, le bruit des pelles qui creusent la terre et un air sifflé par un des personnages, une musique extradiégétique surgit. Alors que la caméra zoome sur le visage dégoûté de Guy qui regarde le trou que fuit le fossoyeur, des cuivres très forts retentissent. Une coupure est effectuée et la caméra s'enfonce précipitamment dans le trou pour montrer l'objet de la terreur du fossoyeur et du dégoût de Guy, un corps en décomposition dans le cercueil ouvert, et dont le visage est figé

110 *Ibid*., p. 198.

en une expression de terreur et de détresse suggérées par sa bouche grande ouverte. Pour accompagner ce plan, s'ajoutent aux cuivres des sons stridents et graves d'instruments à cordes. Puis, en surimpression par dessus l'image du cadavre, le titre du film vient s'afficher.

Si cette scène est originale et écrite pour le film, ne ramenant à aucun passage direct de la nouvelle, Corman fait référence à l'œuvre dans son ensemble et à ce que le narrateur du récit de Poe veut nous démontrer avec ses histoires : « Être enterré vivant, c'est à coup sûr la plus terrible des extrémités qu'ait jamais pu encourir une créature mortelle[111] ». Si Corman ne cite pas directement cette phrase à travers sa scène d'ouverture, il met en scène la même idée. Il insiste à l'aide de plusieurs plans sur le personnage de Guy Carrell, pour nous montrer qu'il est au centre de cette scène et qu'il sera au centre du film. Puis, il crée un contraste entre les mouvements de la caméra au début et à la fin de la scène. Nous commençons sur un travelling lent, puis à la fin de la scène, lorsque le cercueil est ouvert, les mouvements de la caméra sont plus rapides. Un zoom est effectué sur le visage de Guy, puis une coupe vient interrompre ce zoom, comme avec une certaine frénésie, alors que sur le plan suivant la caméra plonge dans le cercueil pour nous montrer le cadavre. Ce mouvement de caméra est rapide et soudain, apportant une sorte de tremblement au cadre, et les plans et les mouvements s'enchaînent vite. À ces derniers plans est ajoutée une musique soudaine aux sonorités angoissantes. Pour bien comprendre l'impact de cette suite de plans et sa signification, nous allons de nouveau mettre en pratique les outils de François Jost. Celui-ci, nous l'avons déjà vu, insiste sur l'importance, dans le cinéma, de la succession de plans, lorsqu'il s'agit d'analyser une image fixe. L'angle, la juxtaposition d'un regard à une image à travers le montage peut signifier l'ocularisation[112].

Ainsi, en raccordant le regard de Guy avec le plan de la caméra plongeant dans le cercueil, Corman fait de cette caméra la représentation du point de vue du personnage. Jost différencie également focalisation romanesque et focalisation cinématographique de la manière suivante :

> « Si [la focalisation romanesque], parce qu'elle est la transformation d'un événement en verbalisation, appartient toujours à l'ordre du raconté (même lorsqu'elle caractérise un point de vue visuel), c'est-à-dire du transposé, l'ocularisation cinématographique semblera quitter le domaine du récit pour rendre d'emblée la perception visuelle : comme on vient de le dire,

111 *Ibid*., p. 198.
112 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 25.

> n'importe quelle image succédant à un plan mettant en scène un personnage qui regarde sera sentie comme appartenant à son paysage visuel. Parce qu'elle est directement du côté du voir, l'ocularisation peut donc être perçue comme *en deçà* du récit. […] Comment déterminer ce qui, dans une bande visuelle, appartient au *vu* et ce qui appartient au *dit*[113] ? »

Dans le cas de ce raccord entre le visage de Guy et le cadavre, nous semblons nous situer dans l'ocularisation. Mais c'est avec l'utilisation de la musique, superposée à ces deux plans, que Corman nous raconte quelque chose à travers le regard de Guy. En effet, la musique insérée ici rajoute un effet de surprise et de terreur, qui symbolise l'effroi du personnage à la vue du contenu du cercueil. Les deux derniers plans de cette scène d'introduction nous représentent donc l'idée majeure du film, qui est aussi celle de la nouvelle de Poe, à savoir que le personnage principal est terrifié par la mort, et plus particulièrement par l'idée d'être inhumé vivant, comme ce fut visiblement le cas pour l'homme que l'on découvre dans le cercueil.

En une seule scène, Corman parvient à plonger le spectateur dans un cadre où règne la mort, puis à montrer que celle-ci est la source d'une angoisse, de cauchemar, pour le protagoniste, ce qui sera confirmé dans la suite du film. *L'Enterré vivant* nous a ainsi permis d'introduire les exemples des différents motifs de la mort chez Poe et chez Corman. Dans le cas de ce film, elle est représentée comme un objet d'obsession, qui est à l'origine d'une angoisse profonde. Nous allons maintenant continuer notre exploration de ces motifs à travers un autre exemple, qui montre la mort sous un angle relativement différent, bien que tout aussi horrifiant.

Le Masque de la mort rouge et son adaptation du même nom montre donc une autre approche de la crainte de la mort. Dans cette œuvre et dans bien d'autres de Poe, et cela se retrouve aussi chez Corman, la mort hante les personnages, et les œuvres. Elle est aussi présentée comme une chose inévitable, qui plane au-dessus de tous en attendant de frapper. C'est ce que l'on peut voir dans la nouvelle. Rappelons la manière dont Edgar Poe décrit le caractère affreux et fatal de cette mort rouge dans les lignes suivantes :

> « La *Mort Rouge* avait pendant longtemps dépeuplé la contrée. Jamais peste ne fut si fatale, si horrible. Son avatar, c'était le sang, – la rougeur et la hideur du sang. C'étaient des douleurs aiguës, un vertige soudain, et puis un suintement abondant par les pores, et la dissolution de l'être. Des taches pourpres sur le corps, et spécialement sur le visage de la victime, la mettaient

113 *Ibid*., p. 29-30.

> au ban de l'humanité, et lui fermaient tout secours et toute sympathie. L'invasion, le progrès, le résultat de la maladie, tout cela était l'affaire d'une demi-heure[114]. »

Nous pouvons voir à travers un gros plan sur le visage de la vieille femme évoquée lors d'une précédente analyse les symptômes de la mort rouge apparaître à l'écran. Son visage rougi est couvert de gouttes de sang semblant émaner directement de sa peau. Cette vieille femme est aussi le tout premier personnage que l'on voit apparaître à l'écran, et qui fait dans la toute première scène la rencontre d'un mystérieux personnage vêtu d'un capuchon rouge. Ce personnage n'est autre que la mort rouge personnifiée. Il explique à la vieille femme que le temps de leur délivrance est venu, puis le personnage passe sa main au-dessus d'une rose blanche, que l'on voit ensuite en gros plan devenir complètement rouge.

Le Prince Prospero met tout en œuvre pour tenir cette maladie à l'écart en se barricadant, lui et ses comparses bourgeois, dans sa forteresse. Il aura beau tenter de se protéger de l'épidémie, allant même jusqu'à interdire le port de la couleur rouge pour un bal costumé qu'il organise dans sa forteresse, la mort rouge fera brusquement irruption pendant ce bal, telle une intruse, enveloppée dans sa cape rouge, le visage masqué. Elle attire les regards et inquiète, alors que l'horloge vient de sonner les douze coups de minuit :

> « Et, la nouvelle de cette intrusion s'étant répandue en un chuchotement à la ronde, il s'éleva de toute l'assemblée un bourdonnement, un murmure significatif d'étonnement et de désapprobation, – puis, finalement, de terreur, d'horreur et de dégoût.
>
> Dans une réunion de fantômes telle que je l'ai décrite, il fallait sans doute une apparition bien extraordinaire pour causer une telle sensation. […] Toute l'assemblée parut alors sentir profondément le mauvais goût et l'inconvenance de la conduite et du costume de l'étranger. Le personnage était grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. Le masque qui cachait le visage représentait si bien la physionomie d'un cadavre raidi, que l'analyse la plus minutieuse aurait difficilement découvert l'artifice. Et cependant, tous ces fous joyeux auraient peut-être supporté, sinon approuvé, cette laide plaisanterie. Mais le masque avait été jusqu'à adopter le type de la *Mort Rouge*. Son vêtement était barbouillé de sang, – et son large front, ainsi que tous les traits de sa face, étaient aspergés de l'épouvante écarlate[115]. »

Il s'ensuit une poursuite au terme de laquelle le Prince et la foule démasquent l'intrus mais ne trouveront aucun visage sous le masque. Tous meurent alors, frappés par la mort rouge.

114 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit.,* p. 137.
115 *Ibid.,* p. 142.

Dans le film, Corman reproduit cette scène avec une certaine fidélité. Un personnage, correspondant bien à la description faite par Poe dans sa nouvelle, s'invite dans le bal, mettant Prospero profondément en colère. Celui-ci poursuit l'intrus vêtu de rouge, puis lorsqu'il l'attrape et le démasque, voit son propre visage maculé du sang qui suinte de sa peau. Lui et ses invités s'écroulent alors. La conclusion du film semble assez similaire à celle de la nouvelle, mais alors que chez Poe aucun visage ne se trouve sous le masque, Corman décide d'y mettre le visage du prince Prospero en proie à la maladie. Ce faisant, il met le personnage face à sa plus grande peur : celle de voir la mort rouge franchir sa porte pour l'atteindre. Il utilise alors pleinement la personnification de la mort, lui donnant non seulement corps, mais lui procurant un visage qui représente toute la crainte de la mort et de la maladie qui caractérise les récits de Poe.

Au-delà de ce traitement frontal d'une mort personnifiée, et d'une peur de la maladie, le plus intéressant dans le film est la manière dont Corman filme le temps comme un marqueur qui rapproche les personnages de la mort. Dans une scène qui fait suite au rituel dans lequel Juliana, épouse de Prospero, devient une disciple de Satan, celle-ci entre dans la grande salle principale du château du prince. La caméra est alors placée derrière un pendule en forme de hache renversée, qui se balance alors en premier plan devant Juliana. Ce pendule que l'on voit plusieurs fois dans le film est une reproduction miniature du pendule d'un autre film du cycle Poe de Corman, *La Chambre des tortures*, adapté de la nouvelle *Le Puits et le Pendule* (*The Pit and the Pendulum*, Edgar Poe, 1842). Cette nouvelle est d'ailleurs une des représentations les plus évidentes de la façon dont Poe fait du temps un des grands ennemis de l'homme. Dans *Le Masque de la mort rouge*, Corman décide de réintégrer ce pendule pour accentuer le thème du temps tel qu'il est traité dans la nouvelle dont le film est l'adaptation. En effet, dans celle-ci, le bal est ponctué par les tintements de l'horloge, qui sonne un coup supplémentaire à chaque heure. Chacun de ces coups plonge l'assistance dans un lourd silence, comme si chaque heure passée rappelait à chacun des personnages sa condition éphémère, surtout en des temps où une maladie ravage la population. Les douze coups de minuit marquent l'irruption de la mort rouge dans le bal, la fin de la journée symbolisant alors la fin de la vie et le passage d'un jour à un autre marquant le passage de la vie à la mort.

Dans le film, Corman utilise le pendule en forme de hache pour faire de l'écoulement du temps une sentence que doit subir chaque être humain. Ainsi, lorsque

Juliana, dans le plan que nous évoquions, se trouve en arrière-plan derrière le mouvement perpétuel de la hache pendule, nous savons que son heure est venue [Fig. 10].

Fig. 10 : *Le Masque de la mort rouge*

Elle se rapproche lentement de la caméra, alors que le pendule continue son mouvement de balancier devant elle, et on peut entendre les mots suivants « J'ai savouré la beauté de la terreur. – Tais-toi. Écoute. Le passage du temps, le battement du cœur, les pas d'un assassin. Le destin ». Suite à cela, un corbeau surgit dans le cadre et attaque Juliana, qui tombe morte, le corps recouvert de sang.

Corman renvoie ici à une idée majeure que véhicule Edgar Poe dans ses œuvres. Le corps humain est un mécanisme, comme le pendule est un mécanisme du temps. Le corps humain, comme toute machine, s'use avec le temps, jusqu'à cesser de fonctionner, et cette usure peut s'accélérer avec la maladie. Le cinéaste s'est donc bien emparé de ce rapport entre le temps et la mort que développe l'écrivain dans ses œuvres, qu'il a appuyé dans *Le Masque de la Mort Rouge* à travers une autocitation d'un autre de ses films, *La Chambre des tortures*.

Nous pouvons aussi évoquer rapidement *La Malédiction d'Arkham*, qui, adaptation d'un roman de Howard Philips Lovecraft, traite de l'immortalité à travers le personnage du Sorcier Joseph Curwen. En effet, Charles Ward, interprété par Vincent Price, se retrouve devant un tableau représentant son ancêtre Joseph Curwen, dont les traits sont identiques

aux siens. Avec ce portrait, Curwen est figé dans le temps, et il trouve dans le corps de Ward un nouveau foyer pour son âme qui hante son manoir.

Que ce soit en posant ses personnages comme victimes du temps qui passe, en faisant de la mort une source d'obsession et de terreur ou en la personnifiant, Corman l'invoque dans son cycle d'adaptations d'une manière qui se veut très similaire à celle de l'écrivain. Nous allons voir à présent comment Corman fait de l'imaginaire et du rêve les lieux de la mort, et comment celle-ci hante les personnages au plus profond de leur esprit.

IV.2. L'imaginaire et le rêve comme lieux principaux de la mort.

Si la mort prend différentes formes, et si certaines représentations de celle-ci témoignent d'une approche qui se veut proche de celle de Poe sur le sujet, c'est beaucoup plus dans les lieux de représentation de la mort que nous pouvons voir se dessiner un vrai lien entre les œuvres de Poe et les films de Corman.

Dans une interview, Corman explique qu'au « […] cours de nombreuses conversations, Vincent [Price] et moi sommes tombés d'accord que l'horreur était issue du subconscient[116] ». La principale source d'horreur, chez Poe, et pour nombre de ses personnages, c'est la mort. Ainsi, quand Corman évoque ses conversations avec Vincent Price, et quand on y associe les nombreuses projections du subconscient des personnages à travers des scènes de rêves, on remarque une approche qui n'est pas sans rappeler celle de l'écrivain. Léon Lemonnier dit de Poe que « ce n'est pas un conteur qui parle, c'est un savant qui observe un cas, qui note soigneusement le passage de l'obsession à l'hallucination, et de l'hallucination à l'impulsion[117] » ; on encore que « Ce n'est point seulement aux sciences de la nature que Poe empruntait son inspiration, mais encore et surtout aux sciences psychiques. Là, son originalité consiste à démonter le mécanisme de la pensée, à en isoler les rouages : obsessions, hallucinations, impulsions[118] ».

116 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 22.
117 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p. 25.
118 *Ibid*., p. 45.

Poe est un auteur qui explore beaucoup les pensées de ses personnages, et semble à travers cela explorer les siennes. Corman a saisi cette dimension psychologique de l'œuvre de l'écrivain et l'a retranscrite en accordant aux scènes de rêves une place significative dans ses films. Ces scènes, très identifiables par l'utilisation récurrente d'une panoplie d'effets, constituant un « ensemble expérimental de tâches colorées, entre liquide et impression de peinture en mouvement[119] », sont ce que nous allons étudier ici, dans le but de montrer que l'approche de Corman se rapporte directement à la dimension scientifique et psychologique des récits de l'écrivain. Les scènes de rêve sont donc multiples dans les différentes adaptations de Corman, mais il y en a deux qui vont particulièrement nous intéresser. Il s'agit de scènes de *L'Enterré vivant* et de *La Chute de la maison Usher*.

La première est une scène où Guy Carrell rêve de ce qu'il redoute le plus : se réveiller dans son propre cercueil. Cette scène, nous allons le voir, peut être vue comme une référence à un passage de la nouvelle où le narrateur, après avoir expliqué tous les mécanismes qu'il a fait construire pour lui permettre de survivre à une inhumation prématurée, raconte ce qui pourrait lui arriver de pire, et quelle sensation peut lui procurer le fait d'être enterré vivant :

> « Je n'osais pas faire l'effort nécessaire pour me rendre compte de ma destinée ; et cependant il y avait quelque chose dans mon cœur qui me murmurait que *c'était vrai*. Le désespoir – un désespoir tel qu'aucune autre espèce de misère n'en peut inspirer à un être humain – le désespoir seul me poussa après une longue irrésolution à soulever les lourdes paupières de mes yeux. Je les soulevai. Il faisait noir – tout noir. […] J'essayais de crier, mes lèvres et ma langue desséchées se murent convulsivement à la fois dans cet effort ; – mais aucune voix ne sortit des cavernes de mes poumons, qui, oppressées comme sous le poids d'une montagne, s'ouvraient et palpitaient avec le cœur, à chacune de mes pénibles et haletantes aspirations.
>
> Le mouvement de mes mâchoires dans l'effort que je fis pour crier me montra qu'elles étaient liées, comme on le fait d'ordinaire pour les morts. Je sentais aussi que j'étais couché sur quelque chose de dur, et qu'une substance analogue comprimait rigoureusement mes flancs. Jusque-là je n'avais pas osé remuer aucun de mes membres, – mais alors je levai violemment mes bras, qui étaient restés étendus les poignets croisés. Ils heurtèrent une substance solide, une paroi de bois, qui s'étendait au-dessus de ma personne, et n'était pas séparée de ma face de plus de six pouces. Je ne pouvais plus en douter, je reposais bel et bien dans un cercueil[120]. »

119 Pierre Bethomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 60.
120 Edgar Poe, *Derniers contes*, *op.cit.*, p. 223-224.

Poe décrit surtout ici toute l'impuissance du personnage quand il est plongé dans un état de catalepsie, et c'est le personnage qui le raconte de son point de vue, dans ce que l'on pourrait assimiler à ce que Gérard Genette appelle la « focalisation interne[121] », qui, nous l'avons vu précédemment, implique que le personnage focal ne soit jamais décrit ni désigné de l'extérieur et que ses pensées ne soient jamais analysées par le narrateur[122]. La scène décrite par le personnage est finalement une forme d'hallucination, de vision rêvée, qu'un ensemble de circonstances, ainsi que l'environnement ont rendue crédible :

> « Cependant, je dormis profondément ; et l'ensemble de ma vision – car ce n'était ni un songe, ni un cauchemar – provint naturellement des circonstances de ma position – du train ordinaire de ma pensée, et de la difficulté, à laquelle j'ai fait allusion, de recueillir mes sens, et surtout de recouvrer ma mémoire longtemps après mon réveil. Les hommes qui m'avaient secoué étaient les gens de l'équipage du sloop, et quelques paysans engagés pour le décharger. L'odeur de terre m'était venue de la cargaison elle-même. Quant au bandage de mes mâchoires, c'était un foulard que je m'étais attaché autour de la tête à défaut de mon bonnet de nuit accoutumé[123]. »

Ici tous les critères énoncés par Genette peuvent se vérifier, et ce tout au long de la nouvelle. Le « je » est celui du narrateur qui est le personnage focal, et cette intériorité du point de vue accentue le caractère de la scène qui est cauchemardesque autant pour le personnage que pour le lecteur. Poe décortique l'état psychologique de ses personnages en allant raconter ce qui se passe au sein même de leur esprit.

Dans *L'Enterré vivant*, donc, Corman choisit de mettre en scène une vision du personnage qui semble faire référence au passage que nous venons de citer. Comme nous l'avons dit, Guy Carrell a fait mettre en place plusieurs dispositifs lui permettant de s'échapper dans le cas où il serait enterré vivant. Le cercueil pourra être ouvert de l'intérieur et sera placé dans un mausolée plutôt que sous terre. Plusieurs leviers et échelles de corde pourront permettre à Guy d'ouvrir le bâtiment de l'intérieur et une cloche peut être sonnée pour avertir les habitants de la maison qu'il est bien vivant. Si jamais tous ces dispositifs échouent, des bâtons de dynamite sont à la disposition du protagoniste pour faire exploser la porte. Puis, dans le cas extrême où tout s'avère inutile, alors une coupe empoisonnée peut être bue par Guy pour mettre fin à ses souffrances. Il y a donc une scène du film dans laquelle le personnage rêve que tous ces dispositifs tombent en lambeaux. Dans cette scène, le protagoniste se réveille d'abord dans un cercueil et tente directement

121 C'est cette même notion que Jost reprend pour la replacer dans le contexte cinématographique.
122 Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 209.
123 Edgar Poe, *Derniers contes, op.cit.*, p. 227.

d'en sortir. Tous ses gestes sont ponctués par la musique. Lorsqu'il essaie de tirer la corde pour ouvrir son cercueil, on peut entendre de légères percussions, ainsi que des instruments à cordes. Lorsqu'il appuie avec ses mains pour pousser le couvercle, on peut entendre des cuivres. Puis lorsqu'il tente de hurler pour appeler à l'aide, aucun cri ne sort, et lorsque sa bouche s'ouvre, des cuivres retentissent à nouveau. La musique vient bloquer chaque mouvement du personnage, et, tout comme il est confiné dans son cercueil, Guy est enfermé par le dispositif filmique, qui devient l'outil de projection de son subconscient, contenant ses angoisses auxquelles il est entièrement soumis. Guy réussit malgré tout à faire tomber le cercueil et à le briser, puis il actionne chacun des dispositifs en place, mais ceux-ci tombent en lambeaux. Chaque levier, corde, échelle, bâton de dynamite se brisent, ne laissant à Guy d'autre choix que de se diriger vers la coupe empoisonnée. Toute la scène est filmée à travers un filtre de couleurs allant du vert à des nuances de bleu et de violet, et de la fumée apparaît en surimpression sur l'image. Chez Poe, le personnage est dans le noir complet et n'a aucun repère visuel, ce qui donne une situation anti-cinématographique. C'est-à-dire que le cinéma fonctionne sur la monstration, sur le récit visuel, ce qui rend la situation décrite par Poe inexploitable au cinéma. Corman a décidé de prendre le contre-pied de cela en faisant de la scène du rêve de Guy une occasion pour multiplier les effets.

Les deux procédés cinématographiques que le cinéaste utilise (le filtre et la surimpression) fonctionnent ici comme des *opérateurs de modalisation*, dont nous parle François Jost, qui viennent nous signaler que nous changeons d'espace diégétique pour passer du réel au rêve [Fig. 11] :

> « Alors que l'une des conditions de l'ocularisation interne secondaire, par exemple, est de raccorder en coupe franche le personnage qui regarde et ce qu'il voit, la "vision mentale" était signifiée, jusqu'à une époque récente, soit par l'impossibilité d'opérer un tel raccord (la suite des plans étant "disjonctée" par le trois quarts, les yeux dans le vague, l'assoupissement, etc.), soit par une ponctuation qui médiatisait la représentation. Ainsi, dans *Il était une fois dans l'ouest*, lorsqu'un cowboy revoit, au cours d'un combat, un souvenir de son enfance, l'absence de mise au point teinte la scène représentée d'une dimension imaginaire qui la démarque du contexte immédiat. Un tel procédé, mettant à distance la vision-flash, joue comme un *opérateur de modalisation*, et je parlerais donc volontiers d'*ocularisation modalisée* pour caractériser celle-ci. Dans ce type d'image, en effet, l'évaluation du degré de réalité du *vu* est moins le fait du personnage (qui n'est pas censé voir flou) que celui d'un "grand imagier" qui signale au spectateur, par une marque d'énonciation, un changement de niveau dans le monde diégétique[124]. »

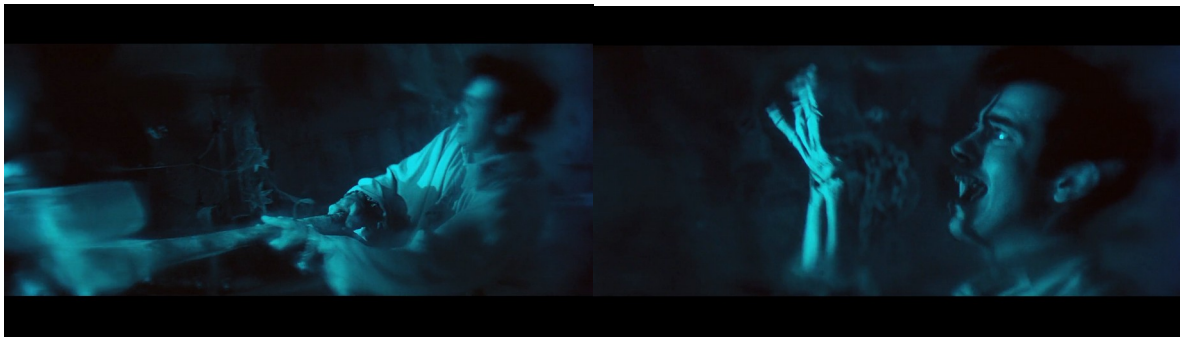
124 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 31-32.

Fig. 11 : *L'Enterré vivant*

Le spectateur serait alors confronté à des images directement issues du subconscient de Guy, qui est hanté par la mort. Corman procède donc à une exploration psychologique de son personnage, tout comme le fait Poe dans ses récits, et il fait de l'esprit de ses protagonistes un lieu envahi par des images de mort. Si, dans *L'Enterré vivant*, le cinéaste tend à nous montrer la mort, voire un certain type de mort (ici l'inhumation prématurée), comme une véritable obsession qui conditionne la vie de son personnage, il existe dans notre corpus d'autres exemples de scènes à analyser qui n'ont cependant pas toujours le même sens.

Dans *La Chute de la maison Usher*, Philip Winthrope, persuadé que Roderick a enterré sa sœur Madeline vivante, tente, dans une colère frénétique, d'accéder au caveau familial. Le domestique de la maison essaie de le raisonner et le force à s'allonger. Philip s'assoupit, puis la caméra le montre, couvert de sueur et exténué, qui prononce les mots suivants : « Je sais… qu'elle est vivante ». L'image se trouble et un fondu enchaîné fait apparaître une image filmée à travers un filtre bleu. Ces derniers éléments, pouvant fonctionner comme les opérateurs de modalisation décrits par Jost, nous font entrer dans l'esprit de Philip, et nous explorons son rêve à travers la caméra. La silhouette de Philip déambule dans l'arrière-plan, dans un décor dont on ne voit que les contours, et en premier plan apparaît un nuage de fumée en surimpression. Le début de la scène est donc filmé comme un spectacle d'ombres chinoises et l'image est dédoublée. Corman crée un ensemble abstrait qui, au début de la scène, renforce l'atmosphère onirique pour nous

plonger dans le cauchemar de Philip. Les filtres de couleurs passent du bleu au rose, et Philip s'avance vers une porte, qui donne sur une salle semblant être le théâtre d'une cérémonie mortuaire. Plusieurs personnes se trouvent dans la salle et se retournent vers Philip. Toute cette assemblée est en réalité composée des ancêtres défunts de la famille Usher, que l'on a vus représentés en peinture plus tôt dans le film. Ils ont des visages balafrés, leurs expressions sont poussées à l'extrême et donnent, en gros plan, un amas de visages terrifiants braqués sur Philip, qui se fraie un chemin parmi cette foule qui agite divers couteaux et mains crochues autour de lui. Roderick se trouve assis à l'avant de la salle, et tend la main vers Philip avant d'emporter avec lui le corps de Madeline dans une autre pièce. Tout comme Guy dans *L'Enterré vivant*, Philip tente de hurler, mais aucun son n'émane de lui, et on n'entend que les gémissements spectraux des ancêtres Usher autour de lui. Une nouvelle fois, la mort, que rêve Philip, rend ce dernier complètement impuissant, et les seules voix présentes dans le rêve sont celles des défunts. C'est d'ailleurs Madeline qui, à la fin du rêve de Philip, ouvre les yeux dans son cercueil et pousse un hurlement qui réveille le personnage, puisque ce qui se passe à ce moment précis dans son rêve, se produit également dans la réalité. Cela confirme alors les soupçons de Philip, à savoir que Madeline est bien vivante, et enterrée quelque part dans le château. Dans ce rêve, l'image est à un moment submergée par la présence des spectres des ancêtres de Roderick et Madeline qui prennent alors possession du cadre. Philip est quant à lui seul pour affronter cette foule et est rendu totalement impuissant, ne pouvant émettre aucun son, tandis que ses gestes sont lents et affaiblis. Avec le montage, les objets qu'il tient dans ses mains se transforment. Pendant la durée d'un plan il tient une pelle, qu'il veut utiliser pour enfoncer une porte, et, alors qu'il arme son geste, un raccord est effectué : sur le plan suivant la pelle s'est transformée en des ossements humains [Fig. 12-13].



De gauche à droite : Fig. 12, 13 : *La Chute de la maison Usher*

Ainsi, dès lors que Corman fait rentrer ses personnages dans un espace filmique onirique ou halluciné, que l'on distingue grâce aux filtres de couleurs, l'image déformée, la fumée

blanche en surimpression, il les fait affronter la mort, sous des formes diverses. La phobie pour Guy, la perte de Madeline pour Philip, un sacrifice pour Juliana dans *Le Masque de la mort* rouge : tout comme Poe, Corman fait du subconscient de ses personnages un lieu habité par des fantômes et par des obsessions et angoisses liées à la mort. Le cinéaste fait même de ce subconscient un espace filmique, que définissent des codes esthétiques visuels et sonores, amenant à faire des personnages des figures impuissantes face à la mort, rappelant fortement le discours général que Poe produit autour de la mort à travers ses œuvres.

Mais nous pouvons aller un peu plus loin que les scènes de rêves et d'hallucinations et envisager la totalité du cycle Poe de Corman comme une exploration du subconscient. Nous allons en effet considérer le subconscient des personnages comme le prisme à travers lequel se manifestent les images surnaturelles, puis nous aborderons les décors en les envisageant comme des projections du subconscient de ces mêmes personnages.

Chapitre V : Le subconscient à l'écran.

Edgar Allan Poe fait partie des auteurs phares de la littérature fantastique. S'il nous faudrait beaucoup de temps pour explorer toute la complexité de ce genre, nous pouvons néanmoins dans notre cas nous contenter d'une brève définition, sur laquelle nous pourrons nous appuyer pour parler d'un des aspects les plus importants de la littérature poesque, le subconscient. Cet élément de définition nous est proposé par Tzvetan Todorov :

> « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[125]. »

Le fantastique ne trouve donc pas son origine dans les événements dits « surnaturels » mais bien dans les personnages qui en sont les spectateurs. Les œuvres de Poe font partie des multiples références qui ont permis d'arriver à une telle définition, puisque chez l'écrivain,

> « l'angoisse ne vient pas des événements ; elle naît au fond de l'être et a des raisons psychologiques. […] Le mal est dans l'homme même et l'épouvante, c'est justement qu'il soit en lui. […] L'enfer de Poe est au dedans de l'homme et l'accompagne implacablement[126]. »

Les personnages des récits de Poe, tous hantés par la mort, sujets aux hallucinations et aux rêveries diverses, sont observés par l'écrivain à travers le narrateur, qui est alors comme un spectateur, à travers lequel Poe devient ce savant qui observe un cas[127], jusqu'à ce que ce narrateur soit lui-même contaminé par la folie des personnages, comme c'est le cas dans ces lignes de la nouvelle *La Chute de la maison Usher* :

125 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.
126 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p. 38.
127 *Ibid,* p. 25.

> « D'autres fois, j'étais obligé de conclure simplement aux bizarreries inexplicables de la folie ; car je le voyais regardant dans le vide pendant de longues heures, dans l'attitude de la plus profonde attention, comme s'il écoutait un bruit imaginaire. Il ne faut pas s'étonner que son état m'effrayât, – qu'il m'infectât même. Je sentais se glisser en moi, par une gradation lente mais sûre, l'étrange influence de ses superstitions fantastiques et contagieuses.
>
> Ce fut particulièrement une nuit, […] fort tard, avant de me mettre au lit, que j'éprouvais toute la puissance de ces sensations. […] Une insurmontable terreur pénétra graduellement tout mon être ; et à la longue une angoisse sans motif, un vrai cauchemar, vint s'asseoir sur mon cœur. Je respirai violemment, […] je prêtai l'oreille […] à certains sons bas et vagues qui partaient je ne sais d'où, et qui m'arrivaient à de longs intervalles, à travers les accalmies de la tempête[128]. »

Le narrateur, décrivant le comportement étrange de son ami de plus en plus en proie à ses angoisses, se retrouve alors lui-même sujet au cauchemar, à la terreur, comme si la folie était contagieuse. Poe utilise des champs lexicaux évoquant donc cette folie, la rêverie, l'hallucination, et il produit également des descriptions des décors qui prennent une dimension surnaturelle :

> « Mais, dans la chambre de l'ouest, la chambre noire, la lumière du brasier qui ruisselait sur les tentures noires à travers les carreaux sanglants était épouvantablement sinistre, et donnait aux physionomies des imprudents qui y entraient un aspect tellement étrange, que bien peu de danseurs se sentaient le courage de mettre les pieds dans son enceinte magique[129]. »

Ainsi, nous allons voir comment Corman porte à l'écran cette ambiguïté et utilise différents codes visuels à l'image des champs lexicaux utilisés par Poe, pour créer une esthétique de l'imaginaire. Nous présenterons le subconscient comme le prisme principal à travers lequel Corman filme les images surnaturelles pour ensuite envisager les décors comme une projection du subconscient des personnages, faisant du corpus de films de Corman un ensemble de films explorant le subconscient, berceau de l'horreur, dans une démarche des plus poesques.

128 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 91-92.
129 *Ibid.*, p. 139.

V.1. L'image surnaturelle à travers le prisme du subconscient.

« La panoplie des effets spéciaux (collages, déformations, ralentis) détermine une grammaire de la vision surnaturelle[130] ». Il est en effet intéressant d'envisager tous les artifices et effets utilisés par Corman comme un ensemble caractérisant une esthétique surnaturelle. Tout comme Edgar Poe utilise les champs lexicaux du rêve, de l'hallucination, de la folie, Corman utiliserait alors de son côté les techniques du cinéma et tous les artifices qu'il permet. L'un des codes visuels les plus frappants, les plus évidents que nous pouvons trouver dans le cycle Poe, est l'utilisation des filtres de couleurs. Lorsque ceux-ci sont utilisés, c'est qu'il s'opère « un changement de niveau dans le monde diégétique[131] », c'est-à-dire que l'on passe de la réalité diégétique du film à une réalité rêvée ou hallucinée par un personnage. Dès qu'un filtre de couleur est utilisé, c'est que ce que nous voyons à l'écran n'appartient pas au réel. Nous l'avons vu, lorsque Philip Winthrope, ou encore Guy Carrell rêvent, Corman filme les scènes à travers des filtres de couleurs, et l'image est déformée. Dès que ceux-ci se réveillent, reviennent à la réalité, les filtres et effets directs sur l'image ont disparu, ne laissant que les couleurs données par l'éclairage et l'étalonnage. Seulement, il arrive parfois que l'image rêvée déborde sur la réalité diégétique, que réel et surnaturel se mélangent, et ce suite à une plongée directe dans le subconscient des personnages.

Nous en avons un exemple intéressant dans *Le Masque de la Mort Rouge*. Juste avant d'entamer la dernière demi-heure du film, nous assistons à une scène durant laquelle Juliana, épouse du prince Prospero, effectue un rituel pour se rapprocher du diable, à qui elle prétend être promise. Cette scène n'est pas dans la nouvelle – le personnage de Juliana n'existant pas dans celle-ci – et a été écrite uniquement pour le film. La caméra, au début de la scène, se trouve dans une salle très sombre, aux murs et aux draperies noirs. Nous voyons en arrière-plan une lucarne à travers laquelle la lumière devient d'un rouge cramoisi. Au premier plan, un corbeau, posé sur un ornement en métal, observe la scène. Cette pièce est évidemment la chambre noire que décrit Poe dans des lignes que nous avons citées plus haut[132]. La caméra effectue un mouvement de recul accompagné d'un panoramique vers la gauche, laissant apparaître en bas à gauche de l'écran Juliana, vêtue d'une robe rouge, agenouillée et psalmodiant. Le choix des couleurs n'est d'ailleurs pas anodin, puisqu'elles

130 Pierre Bethomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran », art.cité, p. 60.
131 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 32.
132 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 139.

sont rattachées à la mort rouge. La lucarne rouge ainsi que le costume de Juliana nous donnent un indice sur son sort à venir. La caméra se déplace ensuite de nouveau vers la gauche, et Juliana se lève et s'avance. La caméra termine son mouvement afin d'être face au personnage, et nous pouvons voir apparaître en bas de l'écran ce qui ressemble à un autel cérémonial, sur lesquels reposent, en premier plan, une dague ainsi qu'une coupe dorée remplie d'un liquide rouge. Une fumée d'encens flotte devant Juliana, qui est devant l'autel, mains jointes, toujours en train de psalmodier. Elle saisit la coupe et la porte à ses lèvres, et à ce moment l'image perd en netteté, les bijoux du personnage scintillent, et alors qu'elle boit une gorgée du contenu de la coupe, l'image se déforme, des instruments à cordes jouent un air dérangeant et un fondu enchaîné nous amène au plan suivant, où l'image est toujours déformée, ondulante, et recouverte d'un filtre de couleur vert pâle. Ces déformations surgissent lors de l'accomplissement du rituel par Juliana, et l'image tout comme elle en subit les effets. C'est le personnage qui, à travers cette action, génère l'image surnaturelle [Fig. 14-15].

De gauche à droite : Fig. 14, 15 : *Le Masque de la mort rouge*

Nous nous retrouvons donc plongés dans l'esprit de Juliana, qui court, maintenant vêtue d'une robe blanche, à travers un décor difficile à identifier avec les déformations de l'image. Suite au fondu enchaîné, nous la voyons en arrière-plan à travers ce qui semble être de fins rideaux en tissu transparent. Elle s'approche, regardant autour d'elle et un léger ralenti alourdit ses mouvements. Nous entendons en fond plusieurs cuivres et instruments à cordes, qui sont les seuls sons que nous entendons. La musique a pris le pas sur tous les autres sons, à l'image de la scène du rêve de Guy Carrell dans *L'Enterré vivant*. La caméra filme ensuite le visage inquiet de Juliana en gros plan après une coupure, alors qu'elle continue de se déplacer dans ce décor halluciné. La caméra filme ensuite sous sa taille, montrant ses pieds foulant un sol recouvert de fumée. Puis, après un autre gros plan sur son visage, nous la voyons allongée sur une sorte de lit entouré de rideaux transparents et de statues représentant des créatures. Elle tente de bouger, mais ses mouvements sont faibles,

et nous voyons ensuite défiler à travers une suite de plans entrecoupés de gros plans sur le visage horrifié de Juliana plusieurs personnages évoquant des sorciers aztèques, africains, asiatiques. Ceux-ci effectuent des danses au-dessus du corps de Juliana en agitant des instruments sacrificiels comme des dagues et des serpes qu'ils plantent dans son corps. Nous avons un dernier plan sur son visage, elle ouvre grand la bouche pour pousser un hurlement, que remplace la musique. Puis, un fondu au noir nous ramène dans la chambre noire et Juliana se réveille, assise sur un trône, constatant avec joie l'accomplissement de son rituel. Nous entendons ensuite la voix de Prospero qui, bien qu'intradiégétique, ne trouve aucune origine à l'écran, tout comme nous pouvons le voir à travers Juliana, qui tourne la tête dans plusieurs directions, tentant de trouver d'où vient cette voix, qu'elle va suivre. Elle traverse alors une suite de salles, chacune étant décorée d'une seule et unique couleur, comme Poe le décrit dans sa nouvelle :

> « Il y en avait sept, – une enfilade impériale. Celle qui occupait l'extrémité orientale, par exemple, était tendue de bleu, – et les fenêtres étaient d'un bleu profond. La seconde pièce était ornée et tendue de pourpre, et les carreaux étaient pourpres. La troisième, entièrement verte, et vertes les fenêtres. La quatrième, décorée d'orange, était éclairée par une fenêtre orangée, – la cinquième, blanche, – la sixième, violette.
>
> La septième salle était rigoureusement ensevelie de tentures de velours noir qui revêtaient tout le plafond et les murs, et retombaient en lourdes nappes sur un tapis de même étoffe et de même couleur. Mais, dans cette chambre seulement, la couleur des fenêtres ne correspondait pas à la décoration. Les carreaux étaient écarlates, – d'une couleur intense de sang[133]. »

Nous voyons Juliana sortir de la salle noire (qui correspond donc à la dernière décrite par Poe dans sa nouvelle) et en traverser trois autres, une blanche, une violette et une jaune. Ainsi, si nous semblons être revenus à la réalité puisque l'image n'est plus déformée, les personnages ne sont plus rendus muets par la musique. Cependant, les décors de couleurs uniques créent un effet qui rappelle le filtre de couleur. Couplé à la voix de Prospero venant directement du hors-champ, mais pourtant entendue par le personnage, cela créé une ambiguïté qui nous amène à douter de la réalité de ce que nous voyons. Juliana est-elle à ce moment complètement éveillée, ou sommes-nous toujours en train de voir ce qui se situe dans son subconscient ? Corman joue avec les couleurs afin de nous évoquer les filtres qu'il utilise pour filmer ses scènes de rêves et de visions, remettant donc l'image en question, celle-ci pouvant venir directement de l'esprit de Juliana qui, à travers son rituel, a amené le

133 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 138-139.

monde imaginaire et surnaturel de son subconscient à l'écran, dans le monde diégétique du film [Fig. 16-17-18].

En haut à gauche : Fig. 16. En haut à droite : Fig. 17.
En bas : Fig. 18 : *Le Masque de la mort rouge*

Les personnages seraient donc le pont entre le monde rêvé et le monde réel. À la fin de *La Chute de la maison Usher*, le rêve de Philip Winthrope, tout comme la vision de Juliana, semble amener vers le monde réel des corps et des images rêvées. À la fin du rêve de Philip, cinq plans, tous recouverts de filtres de couleur ainsi que d'une fumée flottante, s'enchaînent, les trois premiers étant des gros plans montrant successivement Roderick Usher, puis les autres ancêtres de la famille tendre la main vers la caméra, tous ayant un sourire sadique sur le visage. L'image est submergée par tous les visages des fantômes rêvés par Philip, qui gémissent et font de ces plans des images oppressantes, montrant tout le caractère cauchemardesque de la scène. Puis, toujours dans le rêve, nous voyons ensuite un plan d'ensemble montrant Philip martelant avec une pelle une multitude de chaînes tenant le cercueil de Madeline fermé. Les chaînes ne cédant pas, Philip jette alors son outil

et s'effondre de désespoir sur le cercueil. Le plan suivant, toujours recouvert d'un filtre et se situant donc toujours dans le rêve de Philip, montre Madeline dans son cercueil, qui ouvre brusquement les yeux avant de pousser un cri strident qui fait s'arrêter la musique et réveille Philip. Ce qui se passe dans le rêve a donc un impact direct sur la réalité du monde diégétique du film, puisque le cri, parfaitement intelligible et identifiable, faisant se taire la musique qui accompagne le rêve, n'est plus seulement rêvé, mais réel.

Plusieurs minutes plus tard, après que Philip retrouve Roderick et qu'il tente de retrouver Madeline, cette dernière réapparaît pour le dénouement du film. Celui-ci, dont nous avons déjà abordé un passage au début de cette partie, est assez intéressant pour étudier la façon dont les images issues du subconscient des personnages s'immiscent dans la réalité du film. Nous allons prendre comme point de départ un plan où Philip, après avoir retourné les sous-sols du manoir pour retrouver Madeline, s'approche d'une porte qui, lors de son ouverture, va confronter Philip aux images qu'il a précédemment rêvées. Ce dernier, filmé en plan rapproché poitrine, se déplace au pied des escaliers vers la droite du cadre, la caméra suivant son mouvement par un panoramique. L'image est relativement sombre, et quelques éclairs d'un orage qui tonne à l'extérieur de la maison illuminent celle-ci d'une lumière bleue. Ces éclairs, surgissant puis disparaissant à intervalles assez réguliers, rappellent, tout comme le faisaient les salles colorées dans *Le Masque de la Mort Rouge*, les filtres de couleurs recouvrant les images rêvées par les personnages. De plus, les filtres utilisés pour le rêve de Philip étant majoritairement bleutés, cela renforce l'impression que son subconscient pénètre par flashs dans l'image supposée réelle. Sur ce plan donc, nous le voyons s'approcher d'une porte et y poser sa main afin de l'ouvrir. Il la pousse lentement, et le plan suivant est un contrechamp, la caméra se situant de l'autre côté de la porte, plongé dans l'obscurité. La porte s'entrouvre, montrant la moitié de Philip, puis une main recouverte de sang, celle de Madeline, saisir la porte pour l'ouvrir brusquement. Madeline fond sur Philip, le projetant au sol, et sur le plan suivant nous la voyons en gros plan en train d'étrangler le protagoniste. À ce moment, les éclairs se déchaînent et teintent l'image de bleu pendant toute la durée du plan. C'est le cauchemar de Philip qui a ressurgi, et qui l'écrase de toute son horreur. Après une coupure, le regard fou de Madeline est filmé en très gros plan, ses cheveux décoiffés, son teint blafard et ses yeux dénués de raison la déshumanisent complètement. Deux plans très courts succèdent au précédent, montrant deux tableaux représentant les ancêtres Usher, illuminés par les éclairs bleus, tandis que des chœurs entonnent un chant, ou plutôt une plainte inquiétante rappelant les gémissements

qu'émettaient les personnages rêvés par Philip quelques scènes plus tôt. Puis la caméra revient sur les yeux de Madeline, transformée non seulement par son aspect, mais aussi par le montage la rattachant aux fantômes Usher, en un corps surnaturel, qui est passé du monde rêvé de Philip au monde réel, maintenant envahi par les images issues du subconscient du protagoniste [Fig. 19-20-21-22] .

De gauche à droite et de haut en bas : Fig. 19, 20, 21, 22 : *La Chute de la maison Usher*

Ainsi, en jouant sur les transitions entre scènes de rêves et scènes se situant dans la réalité, tout en développant toute une palette de codes visuels caractérisant plusieurs niveaux dans la diégèse, Corman parvient à faire entrer le subconscient de ses personnages directement dans l'image et dans le récit filmique, créant une confusion pour le spectateur qui peut légitimement se demander si ce qu'il voit est réel ou est halluciné par les personnages. Il s'agit là d'une démarche qui rejoint celle de Poe, dont les œuvres sont parsemées d'images rêvées, et dans lesquelles la santé mentale des personnages peut être questionnée. Nous allons à présent terminer notre exploration du traitement filmique du subconscient, en envisageant les décors des films comme des projections de l'esprit des personnages.

V.2. Le décor comme projection du subconscient.

Nous l'avons vu, à la suite de Léon Lemonnier, qu'un conte fantastique « […] relève de la manière de Poe s'il se passe dans un décor inventé[134] ». De son côté, rappelons-le, Roger Corman explique à propos de ses adaptations de l'écrivain :

> « […] J'ai essayé de recréer un monde entièrement imaginaire en utilisant le matériel technique du studio. […] Je peux dire que Poe m'a ramené au travail de studio, plus intellectualisé. Là, je pouvais parfaitement contrôler l'atmosphère du film par les éclairages, le décor, les accessoires, la photo, etc[135]. »

En travaillant sur ses adaptations de Poe, le cinéaste a donc pu confectionner de toutes pièces l'univers visuel de ses films, qui reposent alors beaucoup sur l'artificialité, c'est-à-dire l'utilisation d'effets et de décors factices, qui apparaissent comme tels à l'écran. Décors en cartons, faux sols, éclairages artificiels, brume sortant de machines, le cinéaste a fait usage de nombreux artifices pour confectionner les décors de ses films, et ce avec le budget qui lui était imposé. Il ne s'est jamais caché du manque de moyens et de son côté économe, et confesse parfois lui-même les astuces qu'il mettait en place pour dissimuler au mieux la pauvreté de certains décors. Il parle par exemple de son utilisation de la brume artificielle : « Je m'en suis servi d'abord pour dissimuler l'absence de décor. Dans la plupart des cas, il n'y avait au-delà que le mur du studio[136] ». À l'écran, le fait est que nombre d'éléments artificiels sont visibles, de manière parfois grotesque. Seulement, cela ne présente pas nécessairement un problème, puisque comme le dit Christopher Sharrett, « l'artifice évident émanant des décors se révèle efficace pour accentuer l'univers clos de la psychopathologie[137] ». Nous pouvons également retrouver chez les critiques un jugement similaire sur l'artificialité : « […] ces châteaux-forts en carton, ces forêts synthétiques et ces brumes chimiques parviennent quand même à imposer un univers arbitraire et oppressant comme un cauchemar[138] ». De notre côté, nous allons nous pencher sur des

134 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p. 26.
135 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 21.
136 Gérard Dessere, « Les thèmes américains », Jean-Pierre Piton (dir.), *Le cinéma fantastique*, *CinémAction*, n° 74, 1er trimestre 1995, p. 88.
137 Christopher Sharrett, « Revisiting Corman's Poe », dans Gilles Menegaldo (dir.), *Gothic News, Volume 2: Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 98 [notre traduction] : « The obivous artifice of these designs was effective in emphasizing the enclosed universe of psychopathology. »
138 Sébastien Roulet, « Par delà la pacotille, la fascination de la Mort », *Télérama*, 26 octobre 1969, dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, 15 mai 1980, p. 72.

passages précis, qui nous permettent de prendre l'artificialité apparente de certains éléments des films comme un critère rapprochant Corman de Poe, ou en tout cas rapprochant les adaptations des œuvres originales.

Revenons sur la scène d'ouverture de *L'Enterré vivant*, que nous avons déjà abordée précédemment, mais sous un angle différent. Le générique de début se termine et nous voyons la caméra, près du sol, effectuer un travelling vers la gauche en filmant des tombes qui s'élèvent d'un tapis de brume blanche et que des buissons épineux ont commencé à recouvrir. La caméra continue son chemin pour nous montrer les pieds de plusieurs personnages rassemblés autour d'une tombe que deux hommes sont en train de creuser. Arrivée au niveau de ceux-ci, la caméra effectue un panoramique vers le haut donnant un plan d'ensemble montrant toute l'assemblée, placée sur un sol assez dégarni, parsemé de fumée blanche, utilisée sûrement par Corman pour dissimuler ce sol dénudé. Nous pouvons voir en arrière-plan un grand panneau représentant en *matte painting* un ciel nocturne. La Lune ainsi que les nuages, peints et immobiles, restent suffisamment longtemps à l'écran pour que l'on remarque le subterfuge, surtout lorsque des plans rapprochés taille montrant les personnages situés devant le panneau nous laissent apercevoir celui-ci de près. Mais ce qui est particulièrement frappant ici, c'est que nous pouvons clairement distinguer le bord gauche du panneau en bois sur lequel est peint l'arrière-plan [Fig. 23]. Cela achève de révéler la nature complètement factice de ce décor, dont on devine tous les éléments fabriqués, des tombes jusqu'aux tapis de brume que projettent des machines, en passant bien sûr par un sol semblant être recouvert d'un tapis donnant l'effet de terre [Fig. 23].

Fig. 23 : *L'Enterré vivant*

Nous avons vu lorsque nous avons analysé cette scène pour la première fois qu'elle servait à introduire un élément particulièrement important du récit, à savoir la peur obsessionnelle du personnage d'être enterré vivant. La caméra, suivant son point de vue à la fin de la scène, accentue cette angoisse et fait comprendre au spectateur ce que représente une telle scène pour le personnage. Le décor ainsi que la scène qui s'y déroule réunissent tout ce qui terrifie Guy Carrell. Ce dernier est montré tout au long du film comme un homme obsédé par ses angoisses, dont il ne peut se défaire et qui le hantent chaque instant. Ainsi, le caractère factice du décor, presque abstrait par endroits et laissant apparaître les artifices qui le composent, fait que l'on peut prendre celui-ci comme le fruit de l'imagination du personnage, qui, obsédé par ce genre de scène, bâtit autour de lui un monde composé de tout ce qui le terrifie. Si l'on considère cette idée, et que l'on reprend les termes de Lemonnier en ce qui concerne les décors inventés chez Poe, il paraît légitime d'utiliser l'artificialité comme argument en ce qu'elle peut être le symbole de l'esprit torturé des personnages.

Dans *La Chute de la maison Usher*, nous avons aussi vu que Corman personnifie ses décors à l'aide de sa caméra, en donnant à ceux-ci un point de vue. Mais si l'on regarde simplement leur constitution, nous pouvons les voir comme une incarnation, ou plutôt une représentation du mal qui ronge la famille Usher. D'ailleurs, nous pouvons noter que « maison Usher », dans le titre de la nouvelle et du film, renvoie à la fois au manoir qui a abrité la famille et à cette famille elle-même, le terme « maison » étant également un synonyme de « famille ». Ce double sens indique la chute, la disparition de la famille entraînant celle du manoir, et inversement. Poe fait un lien direct entre les Usher, particulièrement Roderick, et l'état de la maison, qu'il décrit ainsi :

> « Son caractère dominant semblait être celui d'une excessive antiquité. La décoloration produite par les siècles était grande. De menues fongosités recouvraient toute la face extérieure et la tapissaient, à partir du toit, comme une fine étoffe curieusement brodée. Mais tout cela n'impliquait aucune détérioration extraordinaire. Aucune partie de la maçonnerie n'était tombée, et il semblait qu'il y eût une contradiction étrange entre la consistance générale intacte de toutes ses parties et l'état particulier des pierres émiettées, qui me rappelaient complètement la spécieuse intégrité de ces vieilles boiseries qu'on a laissées longtemps pourrir dans quelque cave oubliée, loin du souffle de l'air extérieur. […] Peut-être l'œil d'un observateur minutieux aurait-il découvert une fissure à peine visible, qui, partant du toit de la façade, se frayait une route en zigzag à travers le mur et allait se perdre dans les eaux funestes de l'étang[139]. »

139 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 79-80.

Cette fissure, à la fin de la nouvelle, s'élargit considérablement, alors que les deux derniers membres de la famille Usher meurent, et que leur demeure s'écroule :

> « Le rayonnement provenait de la pleine lune qui se couchait, rouge de sang, et maintenant brillait vivement à travers cette fissure à peine visible naguère, qui, comme je l'ai dit, parcourait en zigzag le bâtiment depuis le toit jusqu'à la base. Pendant que je regardais, cette fissure s'élargit rapidement […][140]. »

Poe indique le lien surnaturel entre le domaine Usher et son état, notamment dans le passage suivant :

> « [Roderick] était dominé par certaines impressions superstitieuses relatives au manoir qu'il habitait, et d'où il n'avait pas osé sortir depuis plusieurs années, – relatives à une influence dont il traduisait la force supposée en des termes trop ténébreux pour être rapportés ici, – une influence que quelques particularités dans la forme même et dans la matière du manoir héréditaire avaient, par l'usage de la souffrance, disait-il, imprimée sur son esprit, – un effet que le *physique* des murs gris, des tourelles et de l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment, avait à la longue créé sur le *moral* de son existence[141] . »

Décors et personnages sont liés, mais cela ne se produit pas exactement de la même manière dans la nouvelle que dans le film. Chez Poe, le manoir a un effet direct sur la santé physique et mentale de Roderick, et les deux semblent être en symbiose, l'un agonisant en même temps que l'autre. Chez Corman, Roderick est un antagoniste. Philip souhaite emmener Madeline avec lui, pour la sortir de l'environnement nauséabond dans lequel elle vit. Roderick fait obstacle au protagoniste, voulant à tout prix garder sa sœur auprès de lui, allant jusqu'à l'inhumer vivante. Dans le film, c'est en fait plus Roderick qui a un pouvoir sur la maison que l'inverse. Si le manoir reste le témoin du déclin de la famille Usher, le lien se fait dans les deux sens et Roderick semble être capable de contrôler celle-ci. Ainsi, le point de vue donné par Corman au manoir dans la scène d'ouverture, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, pourrait tout aussi bien être celui de Roderick. Prenons pour exemple une scène qui montre le pouvoir de Roderick à travers sa maison.

Après le premier dialogue entre Philip, Roderick et Madeline, ces deux derniers se retirent, l'aîné Usher emmenant sa sœur dans sa chambre. Il ne reste que Philip qui patiente dans la pièce et fait le tour de celle-ci. Il s'arrête pour regarder un tableau semblant être une représentation surréaliste du manoir, peinte en couleurs chaudes et agressives, et s'accoude

140 *Ibid.*, p. 97-98.
141 *Ibid.*, p. 83.

à la cheminée. Il est alors filmé en plan rapproché taille. Il tourne la tête vers la porte et nous entendons à ce moment-là un crépitement, qui fait que Philip baisse brusquement la tête vers la cheminée. Le plan suivant est un insert sur la cheminée montrant des petites projections de flammes qui émanent de celle-ci[142]. La caméra revient sur Philip, trois plans le montrant essuyer les marques des explosions sur ses vêtements. Puis Roderick fait irruption dans la scène, mais d'abord par le hors-champ. Nous l'entendons en effet parler alors qu'il n'est pas encore dans le cadre et que la caméra est toujours en train de filmer Philip en plan moyen. Il possède alors une présence à l'écran sans apparaître dans le cadre, et cet effet se produit alors même que nous venons d'assister à une suite de plans montrant que le manoir semble pouvoir s'animer et agir. Nous avons ensuite un contrechamp qui révèle l'antagoniste en train de fermer la porte derrière lui. Corman nous montre avec le montage de cette scène, qui fait apparaître Roderick d'abord en hors-champ au même moment où un phénomène surnaturel se produit, que celui-ci semble avoir un pouvoir sur le décor, sur sa demeure, les phénomènes se produisant dans celle-ci pouvant tout à fait émaner de lui.

Nous avons donc pu voir les différentes façons dont Corman traite le subconscient à l'écran, d'abord en faisant de celui des personnages le prisme à travers lequel nous assistons aux images surnaturelles. Nous avons ensuite considéré l'artificialité évidente des décors à l'écran qui, si elle n'est pas forcément visible volontairement, peut être une manière de montrer le monde diégétique des films comme une projection du subconscient des personnages. Ceux-ci, obsédés par des images qui les terrifient, qui sont source d'angoisse, voient leurs esprits être influencés par ces images au point de transformer leur réalité. Puis, lorsque Poe fait presque des décors des personnages à part entière, en les liant avec les personnages de ses récits, nous avons pu constater que cela inspire Corman et l'influence dans la manière de travailler ses décors et de les filmer, les faisant interagir avec et à travers les personnages.

Nous nous sommes ici concentré sur des notions d'esthétiques, en analysant l'univers visuel et sonore des films. Ce faisant, nous avons pu montrer comment Corman parvient, tout en s'émancipant des récits qu'il adapte, à retranscrire à l'écran un univers

142 D'ailleurs, nous distinguons très facilement des pétards glissés entre les bûches, responsables des explosions, l'artifice se révélant encore une fois à l'écran.

esthétique et thématique poesque, en constituant une panoplie d'effets et de procédés de mise en scène teintant ses films d'une atmosphère très évocatrice des œuvres de l'écrivain.

Nous avons donc pu voir l'usage que Corman peut faire de sa caméra dans ses adaptations, figurant les points de vue littéraires présents dans les écrits de Poe. Les outils d'analyses empruntés à Genette et à Jost nous ont permis de constater un certain jeu autour des points de vue qui vient s'inscrire dans une démarche de retranscription de l'atmosphère décrite par Poe dans ses œuvres, allant parfois jusqu'à la paraphrase en composant des plans qui semblent être des reconstitutions très similaires aux descriptions de l'écrivain. Cela nous a permis de nous concentrer sur les décors, et de voir la manière dont Corman les filme et les implique dans le récit. Nous avons pu repérer un traitement similaire à celui que l'on peut voir dans les œuvres de Poe, le décor devenant une entité à part, filmée de façon très particulière, la caméra s'insérant parfois dans celui-ci et donnant l'impression de lui donner un point de vue.

Nous nous sommes ensuite intéressé à la façon dont Corman représente la mort à l'écran et comment il la met en scène. Elle prend plusieurs formes, dont nous avons donné plusieurs exemples précis, et elle semble le plus souvent se manifester dans le subconscient des personnages, que nous avons donc défini comme un espace filmique à part entière, avec des codes visuels bien précis qui le caractérisent. Les filtres de couleurs et les diverses déformations de l'image nous permettent de distinguer un espace diégétique qui se détache de la réalité inhérente au film, et dans lequel la mort se manifeste régulièrement.

Traiter du subconscient comme le territoire principal de la mort nous a permis de basculer sur un traitement plus précis de la manière dont l'esprit et les rêves des personnages sont représentés. Tout comme chez Poe, le subconscient des personnages dans les films de Corman est souvent montré à l'écran, et ce dans des scènes clés, en termes de récit mais surtout d'esthétique. Analyser ces scènes de rêves ou d'hallucinations nous a permis d'envisager les personnages comme un lien entre le monde réel et le monde surnaturel. En mélangeant les codes visuels du rêve et de la réalité propres à la diégèse de ses films, Corman est parvenu à créer une esthétique qui amène le spectateur à la confusion. Le subconscient des personnages, nous l'avons vu, semble s'immiscer dans le réel et inonde l'écran. Le décor s'est également révélé intéressant en ce qu'il est artificiel, et dans la manière dont cette artificialité se manifeste à l'écran, qui permet d'envisager le décor des films comme une potentielle projection du subconscient des personnages.

Ainsi, cette seconde étape de notre étude nous a permis de mettre en évidence la deuxième grande caractéristique de la fidélité latente, dont nous tendons à proposer la définition. Nous avons montré dans la première partie qu'elle se caractérise d'abord par un éloignement des films vis-à-vis des œuvres adaptées en termes de récit et d'histoire. Nous pouvons à présent ajouter à cette caractéristique un rapprochement en termes d'esthétique, que nous avons donc étudié dans cette partie. Notre définition commence donc à se préciser, mais il manque encore des éléments essentiels nous permettant de la compléter. Nous avons pour l'instant présenté deux dimensions constitutives de la fidélité latente, mais il s'agit à présent pour nous d'en trouver le liant. C'est le travail que nous allons maintenant effectuer dans notre troisième et dernière partie.

Troisième partie :

L’esprit poesque à l’écran

Nous venons de le voir, Corman parvient de diverses manières à dépeindre à travers ses films une esthétique poesque qui caractérise l'ensemble du corpus de ses adaptations. Alliant mise en scène et décors rêvés, l'atmosphère onirique et hallucinée baigne ces films dans une ambiance renvoyant directement à l'écrivain. Nous allons à présent entamer notre troisième et dernière partie dans laquelle nous finaliserons notre proposition de définition du terme de fidélité latente que nous voulons associer à notre corpus. Nous tenterons de montrer que celle-ci se caractérise par un lien entre les éléments fidèles et non fidèles que nous avons pu étudier dans les précédentes parties. Nous verrons en effet dans cette dernière grande étape que la démarche de fidélité esthétique et thématique que nous venons d'aborder peut se manifester à travers des éléments caractéristiques d'une certaine infidélité telle que nous l'avons démontrée dans notre première partie.

Nous consacrerons tout d'abord un chapitre à l'étude de la place de Vincent Price au sein du cycle Poe. Nous mettrons en place une conception particulière de l'acteur en l'envisageant comme une véritable entité poesque, une incarnation à l'écran des thèmes et motifs de l'écrivain et un véritable liant entre les films que nous étudions. Puis, dans un dernier chapitre, nous verrons que c'est en étant plus fidèles à l'esprit qu'à la lettre des œuvres de Poe que les films sont caractéristiques de la fidélité latente. Nous définirons dans un premier temps ces deux termes et nous appuierons ensuite sur les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour concevoir les objets que nous étudions comme des percepts, pour terminer ensuite sur la définition du caractère implicite qui définit la fidélité latente, en montrant comment Corman parvient à véhiculer des idées poesques à l'écran.

Chapitre VI : L'acteur Vincent Price comme centre de gravité des thèmes et motifs poesques.

Nous allons donc nous concentrer sur la place qu'occupe Vincent Price au sein du cycle d'adaptations poesques de Corman. Nous élaborerons à travers ce chapitre une conception gravitationnelle du corps de l'acteur, afin de montrer l'impact particulier de sa présence dans le corpus que nous étudions et le rôle qu'il joue dans la caractérisation de la fidélité latente. Cela nous permettra d'envisager l'acteur Vincent Price comme centre de gravité des thèmes et motifs poesques. Le premier sous-chapitre nous permettra d'introduire cette conception gravitationnelle du corps de l'acteur, à travers différentes définitions et analyses. Nous reviendrons ensuite sur le modèle actantiel que nous avons abordé en première partie pour compléter notre conception de l'acteur Vincent Price en envisageant chacun des personnages et figures qu'il incarne dans notre corpus comme ses doubles, qui font graviter autour de lui une multitude de sphères d'actions porteuses de thèmes et motifs poesques.

VI.1. De l'acteur à l'actant, introduction d'une conception gravitationnelle du corps.

Si le cinéaste en passe par le décor et la mise en scène pour construire un univers esthétique poesque, il est un élément déterminant au centre de tous ces paysages brumeux macabres et ces visions hallucinées, qui lie chacun de ses films en un ensemble équivalent au corpus d'œuvres de l'écrivain. Vincent Price est ce liant, acteur qui, au fil de ses rôles dans les adaptations de Corman, a multiplié les incarnations de thèmes et motifs poesques. Nous le voyons interpréter un personnage différent à chaque film, passant du mélancolique hypocondriaque Roderick Usher au tyran sadique Prospero, allant même jusqu'à incarner deux personnages partageant le même corps dans *La Malédiction d'Arkham*. C'est ce corps de l'acteur que nous allons étudier dans ce sous-chapitre. Vincent Amiel parle de l'acteur comme l'objet premier du cinéma, comme d'une « matière première[143] » que le cinéaste

143 Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma », dans Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier & Christian Viviani (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 9.

utilise et avec laquelle il travaille. Il est défini d'une manière similaire par Jacques Aumont et Michel Marie, puisque d'après eux les acteurs sont « les jouets du metteur en scène qui exploite la nature physique de l'interprète (corps, gestes et voix) dans le sens qu'il souhaite[144] ». L'acteur ne peut être dissocié du corps, puisque c'est ce corps de l'acteur qui se matérialise à l'écran. À ce corps sont rattachés un nom, ainsi qu'un ensemble de gestes, de paroles, d'expressions, qui caractérisent le personnage qu'il incarne. Ce corps peut être envisagé comme « simple vecteur du récit, abandonnant son épaisseur au profit exclusif de sa fonctionnalité[145] », mais nous allons, de notre côté, envisager une dimension beaucoup plus large du corps de l'acteur. En effet, Vincent Price apparaît dans tous les films du cycle Poe de Corman, à l'exception de *L'Enterré vivant*. Malgré ce dernier cas, il reste la figure emblématique du corpus d'adaptations que nous étudions. À chacune de ses nouvelles apparitions, il marque les films par la présence de son corps, qui devient en quelque sorte le centre de gravité de tous les motifs et thématiques poesques abordés par Corman. C'est en tout cas ce que nous allons tenter de démontrer ici en étudiant la manière dont le cinéaste explore à travers l'acteur central de son cycle poesque les thèmes et les motifs propres à l'écrivain.

Nous allons donc tenter de présenter cette conception particulière du corps de l'acteur comme centre de gravité de thèmes et motifs précis. Pour commencer, prenons un moment pour poser les bases de ce concept en voyant comment nous pouvons définir l'acteur. Nous ne le prendrons pas dans sa dimension extrafilmique, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour nous de traiter de Vincent Price en tant que personne dont la profession est d'être acteur, mais bien de nous concentrer sur la place qu'il occupe dans le cycle Poe et le rôle qu'il y joue, au-delà des rôles qu'il interprète. C'est l'acteur dans sa matérialité physique à l'écran que nous allons étudier. Vincent Amiel écrit :

> « […] Si corps il y a, si gestes et mouvements s'accomplissent à l'écran, ils font intervenir la réalité physique des comédiens. Si ceux-ci sont des matériaux, c'est au sens noble et lourd du terme, comme indispensable présence[146]. »

Ensuite, l'acteur, dans un film, incarne un personnage, il est le matériau qui donne corps à l'élément de récit que nous pouvons appeler l'actant, si l'on se réfère à Greimas par

144 Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op.cit.*, p. 2.
145 Vincent Amiel, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 2.
146 *Ibid.*, p. 114.

exemple, et dont on peut rappeler la définition cette fois à travers Jacques Aumont et Michel Marie :

> « Par différence avec "acteur" et "personnage", "actant" désigne la structure narrative profonde d'une unité au sein du système global des actions constituant un récit […]. L'actant […] n'est défini que par la sphère d'actions qui lui est attachée ; il n'existe que par le texte et les informations textuelles apportées par le roman ou le film. Cette notion permet donc de dissocier la logique des actions de celle des personnages : une fonction actantielle peut-être remplie par de nombreux personnages ; un personnage inversement peut rassembler plusieurs actants[147]. »

L'actant correspond donc à une certaine conception du personnage, non pas en tant qu'être psychologique, mais en tant qu'unité se définissant par une sphère d'actions[148]. Acteurs et actants sont ainsi deux choses bien distinctes, mais nous pouvons de notre côté considérer que l'acteur, incarnant un personnage, endosse le rôle que celui-ci occupe au sein d'un récit. Ainsi, l'acteur deviendrait actant, puisque la sphère d'action définissant ce dernier est dès lors rattachée à celui qui l'interprète. En effet, Vincent Price, dans *La Chute de la maison Usher* par exemple, incarne Roderick. Nous l'avons vu dans notre première partie, ce dernier, dans la nouvelle de Poe, est simultanément Objet, Destinateur et Destinaire selon le modèle actantiel de Greimas. Dans le film de Corman, selon une reconfiguration que l'on a étudiée, Roderick devient l'Opposant, il est l'antagoniste. C'est donc un personnage qui se définit par la sphère d'actions qui caractérise l'Opposant. Aussi, un ensemble d'actions émane de ce personnage et lui est rattaché. Rapidement, nous pouvons citer le fait qu'il tente à plusieurs reprises de convaincre Philip de quitter le manoir et de laisser Madeline derrière lui, ou bien encore le fait qu'il enterre cette dernière vivante consciemment afin d'empêcher son union avec le protagoniste et la garder pour toujours auprès de lui. Toutes ces actions ont pour but de faire obstacle à celles de Philip, et celui qui les exécute à l'écran n'est autre que Vincent Price qui, par sa « réalité physique », donne une matérialité à des gestes, mouvements, paroles, qui s'accomplissent à l'écran à travers lui. L'idée est donc la suivante : l'acteur, en incarnant son personnage, est le noyau d'où émanent les actions qui caractérisent l'actant que celui-ci représente. Il y a ainsi toute une chaîne de rapports qui se crée pour aller de l'acteur à l'actant, et cela passe par le personnage. C'est le corps de l'acteur qui constitue le noyau de la sphère d'actions de

147 Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op.cit.*, p. 1.

148 *Ibid*. Les auteurs expliquent en effet que l'actant permet de dépasser la conception la plus répandue du personnage de roman et de film, qui consiste en l'assimilation du personnage de fiction à un être psychologique possédant sa propre autonomie.

l'actant qu'il incarne, mais ce serait encore une fois envisager le corps de l'acteur dans sa simple fonction narrative, comme le dit Vincent Amiel, que nous avons cité plus haut[149]. Or, nous voulons aller plus loin que cette conception, puisque nous voulons montrer que Vincent Price est bien plus qu'un simple vecteur d'éléments de récits dans le cycle Poe de Corman, et qu'il devient une véritable entité poesque.

Il est indéniable que Price occupe une place particulière dans le corpus d'adaptations proposé par le cinéaste. Son physique ainsi que son jeu ont amené Corman à le choisir pour jouer dans le film *La Chute de la maison Usher*, qui a lancé le cycle Poe. D'après le cinéaste, l'acteur possédait une aura et un style particulier qui correspondait avec sa propre vision des œuvres de l'écrivain :

> « Mon choix s'est porté sur Vincent [Price] pour *House of Usher*, tout d'abord parce que je le trouvais intelligent et distingué. Il me semble également que Poe s'est lui-même décrit, ou a utilisé certains aspects de sa personnalité dans ses personnages, tout au moins ceux qui avaient le premier rôle. Il n'a jamais écrit de conte autobiographique en tant que tel, mais utilisait souvent la première personne ; et alors il se décrivait, quoique jusqu'à un certain point, bien sûr. C'est pourquoi, j'ai voulu un comédien aussi intelligent que cultivé – et il n'y en a pas tellement, finalement, qui réunissent ces deux conditions, tout en ayant le physique. Il était donc tout naturel que je choisisse Vincent car, en plus d'apporter une vraie dignité à ses personnages, sans compter une grande habileté à jouer en rapport avec une époque donnée, il leur conférait une authenticité sans recherche ni affectation. Certains comédiens, si bons soient-ils, sont habitués à jouer "moderne" ; et ils auront de la difficulté à "faire passer" un personnage du XVIIIe ou du XIXe siècle, ce que palliait l'impeccable formation théâtrale de Vincent[150]. »

D'après ces propos, nous pouvons comprendre que plus qu'un acteur, Corman voyait en Price un profil poesque à travers lequel exprimer à l'écran ce que Poe exprimait dans ses œuvres. L'acteur possédait une carrure, une gamme d'expressions faciales ainsi qu'une gestuelle empreintes d'une théâtralité qui, pour le cinéaste, étaient idéales pour ses adaptations des œuvres de l'écrivain. Si nous allons tenter d'établir une conception de l'acteur, du corps de l'acteur, qui dépasse le simple discours sur le jeu, il est néanmoins important de mentionner les raisons pour lesquelles Price est un acteur si particulier au sein des films que nous étudions. Nous allons montrer qu'il dépasse à travers ces derniers le statut d'acteur pour devenir une véritable entité poesque et cela grâce à sa stature et à son

149 Vincent Amiel, *Le corps au cinéma*, *op.cit.*, p. 2.
150 Patrick Schupp, « Rencontre avec Roger Corman », art.cité, p. 22.

jeu, ainsi que toutes les qualités que Corman lui-même lui trouvait, et qui l'ont amené à en faire l'un des piliers de son corpus d'adaptations.

Si nous revenons à présent à notre raisonnement, l'acteur a incarné plusieurs personnages à l'écran au fil du cycle Poe, qui effectuent des actions les définissant en tant qu'actants au sein des récits dans lesquels ils sont impliqués. De fait, Price, à travers chacun de ses rôles, rassemble un ensemble de sphères d'actions multiples et, ainsi, plus que l'acteur principal du cycle Poe de Corman, il en devient l'actant principal. Il est alors entouré d'une large sphère d'actions que constitue chacune des sphères définissant les actants qu'il incarne dans le cycle Poe. Si nous nous penchons sur ces différents personnages ou actants, nous pouvons constater que leurs sphères d'actions renvoient toutes à des thèmes ou motifs poesques, ce que nous allons maintenant montrer à travers plusieurs exemples avant de compléter notre proposition.

Commençons par le cas de *La Chute de la maison Usher*, que nous avons déjà commencé à mentionner ici. Même avant de parler de la sphère d'actions de Roderick Usher, qu'incarne Vincent Price, la façon dont celui-ci est caractérisé témoigne d'une approche poesque du personnage. En effet, chez Corman, la première rencontre entre Philip et son Opposant Roderick est lourde de sens en ce qui concerne cette caractérisation particulière du personnage. Son implication dans le long dialogue entre lui et le protagoniste au début du film détermine une première action qui vient s'inscrire dans la sphère du personnage. Nous l'avons déjà vu, lorsque Philip pénètre le manoir Usher, il lui est ordonné de retirer ses bottes afin que lui soient données des chaussures plus discrètes. Puis, alors que le majordome de Roderick est sur le point de frapper à la porte de la chambre de ce dernier pour introduire Philip, l'antagoniste l'ouvre brusquement, l'acuité de ses sens l'ayant permis d'entendre les deux personnages arriver, comme il le dit lui-même durant son interaction avec Philip. Lors de ce dialogue, Roderick en dit plus sur sa maladie, en commençant par une réplique faisant directement référence à cette formule d'Edgar Poe : « une acuité morbide des sens[151] ». Interrogeant Philip sur ses intentions vis-à-vis de Madeline, celui-ci confirme leur désir de se marier. Roderick demande ensuite au protagoniste s'il est prévu qu'un enfant naisse de cette union, ce que Philip dit désirer également. En entendant cela, l'antagoniste exprime son opposition à ce projet, en détaillant le mal qui touche sa famille, dont sa sœur et lui-même sont les derniers représentants, sur le

151 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 82.

point de mourir. Il tente de convaincre Philip qu'il ne peut y avoir de nouvelle descendance aux Usher et que ce mal héréditaire doit s'éteindre en même temps que la lignée qui en souffre. Roderick échoue à convaincre le protagoniste, ce dernier affirmant définitivement son intention de rester auprès de sa promise. Cette tentative de dissuasion de la part d'Usher représente une première action contribuant à la sphère définissant l'actant que représente le personnage. D'après ce que nous pouvons tirer de ce dialogue, cette action est mue par une peur de la maladie, ce qui est un premier élément thématique propre à Edgar Poe et rattaché au personnage incarné par Vincent Price. À travers d'autres dialogues, celui-ci va tenter de montrer à Philip l'atmosphère maléfique qui entoure le manoir et la famille Usher. D'après le protagoniste, c'est Roderick qui a imaginé tout cela pour retenir Madeline, ce qu'il dit à travers la réplique suivante : « C'est lui qui a créé cette atmosphère de maladie et de désillusion ». En effet, les répliques de Roderick concernant le mal qui touche sa famille et ses efforts pour faire fuir Philip constituent des paroles qui sont autant d'actions construisant une aura maléfique autour du manoir Usher, ainsi qu'une atmosphère de maladie et de mort. Mais il y a bien une action effectuée par Roderick qui est représentative du caractère poesque du personnage. Philip surprend à la moitié du film une dispute entre Madeline et son frère. En effet, la jeune femme exprime à ce dernier son désir de quitter le manoir en compagnie de son fiancé, ce à quoi s'oppose donc fermement son frère. Philip écoute la conversation à travers une porte quand soudainement Madeline pousse un cri, et le protagoniste tente alors en vain d'ouvrir la porte, qui semble verrouillée. Après plusieurs tentatives, elle s'ouvre enfin, et le personnage découvre la sœur de Roderick allongée inerte sur son lit, alors que le rival de Philip se trouve auprès de la fenêtre, regardant au-dehors. Le protagoniste se rue sur la jeune femme, tentant de détecter des signes de vie, n'en décelant aucun, ce qui l'amène à la conclusion que Madeline est morte. Après avoir accusé Roderick de meurtre, ce dernier nie en soulignant qu'elle ne porte aucune marque, et que c'est Philip, avec sa venue et ses envies de départ qui a précipité la mort de sa bien-aimée. Mais la scène qui nous intéresse est celle qui suit. Après un fondu au noir, un plan introduit une nouvelle scène se situant dans une chambre mortuaire du manoir. La caméra se situe légèrement en hauteur et effectue un mouvement de grue vers la droite, en filmant Roderick et Philip, côte à côte et à genoux, en train de joindre les mains en silence devant un cercueil dans lequel repose Madeline, situé en arrière-plan. Au moment d'arriver au niveau de celui-ci, la caméra, tout en continuant son mouvement, effectue un panoramique vers la gauche pour continuer de cadrer les deux personnages, et pour laisser apparaître à l'image le majordome qui se situe derrière eux, dans la même position. Elle termine son mouvement

en arrivant derrière le cercueil, et en s'abaissant, de façon à cadrer chaque personnage, Madeline dans son cercueil compris, de trois quarts. Sur la fin de ce mouvement, Philip brise le silence en disant : « Au moins, elle a trouvé la paix ». Une coupure ponctue cette réplique, et sur le plan suivant la caméra se trouve cette fois face aux personnages. Le cercueil, ouvert sur Madeline, est au premier plan, Roderick et Philip se trouvent au deuxième plan, mains jointes au-dessus du corps de la défunte, et nous voyons le majordome en arrière-plan.

Fig. 24 : *La Chute de la maison Usher*

Roderick répond à Philip en disant : « Vous croyez ? », ce qu'il appuiera ensuite en disant que les Usher ne trouvent certainement pas de paix dans l'au-delà. Ces propos plongent alors Philip dans une véritable colère, ce dernier étant épuisé par les horreurs qu'exprime sans cesse Roderick. Leur échange dure encore quelques plans, puis un plan rapproché poitrine sur Madeline montre sa main effectuer un mouvement, montrant qu'elle n'est peut-être finalement pas morte. Nous revenons ensuite sur le cadrage précédent [Fig. 24], et alors que Philip replonge, les yeux fermés, sa tête dans ses mains, le regard de Roderick est braqué sur celles de sa sœur, alors qu'il continue à parler. Des instruments à cordes retentissent en fond de manière lancinante et inquiétante. Un plan montre ensuite le visage de Roderick marqué d'une certaine anxiété, et celui-ci tourne son regard vers Philip. Le plan suivant revient au cadrage précédent et Roderick fixe toujours l'amant de sa sœur,

avant de se lever. La caméra accompagne son mouvement et s'élève en même temps que lui, faisant sortir Madeline du cadre. Ce mouvement de caméra, accompagnant celui de Roderick, montre tout le désir de ce dernier de cacher à son rival les signes de vie de Madeline, et de couper tous les liens qui existent entre les deux amants. Les yeux empreints d'une certaine folie, Roderick ferme le couvercle du cercueil, qui se clôt dans un bruit fort. Une coupe rapide montre un plan rapproché poitrine sur Philip qui relève la tête, surpris par la brutalité du son. Il exprime son désir de regarder une dernière fois la jeune femme, mais Roderick explique qu'il faut qu'elle rejoigne le caveau familial. Après un échange, les deux personnages, accompagnés du majordome, emportent le cercueil. Plus tard, une fois que les trois hommes sont remontés dans le manoir après avoir déposé le cercueil de Madeline, la caméra s'approche de celui-ci, et nous entendons un bruit de respiration, puis un cri strident de femme, confirmant que Madeline est bien vivante. Nous apprenons plus tard grâce à un dialogue que celle-ci souffrait de crises de catalepsie, et Philip, fou de rage, va à la rencontre de Roderick qui confirme l'avoir enterrée vivante, justifiant ce geste par une volonté d'épargner le monde des souffrances de la famille Usher.

Cette action de l'actant que représente Roderick est très importante pour notre conception de l'acteur Vincent Price comme centre de gravité des thèmes et motifs poesques. En effet, cet acte est éminemment rattaché au traitement de la mort, de la folie et de la maladie que l'on trouve chez Edgar Poe. Le geste de Roderick témoigne d'une certaine folie et d'une angoisse liée à l'attente mélancolique de la mort. Le frère de Madeline a développé tout un portrait maléfique de sa famille qui, d'après lui, est frappée d'une malédiction héréditaire infligeant les pires souffrances aux membres de la lignée Usher. En enterrant sa sœur vivante, il tente de sceller cette malédiction en évitant de propager leur descendance, préférant que celle-ci ne voie jamais le jour. Il exploite l'état cataleptique de sa sœur pour arriver à ses fins et pour éloigner définitivement Philip. Aussi pouvons-nous constater que la sphère d'actions définissant l'actant que représente le personnage incarné par Price est liée aux thèmes de la maladie, de la mort, de la catalepsie, et à une angoisse toute particulière que l'on retrouve chez Poe, et que Léon Lemonnier définit ainsi, en comparant encore une fois Gérard de Nerval à l'écrivain américain : « On retrouve donc, chez Gérard comme chez Poe, la même angoisse d'halluciné ; mais on rencontre aussi la même mélancolie, s'exprimant de préférence par le thème de l'amour perdu[152] ». Nous retrouvons chez Roderick, dans le film, cette angoisse et cette mélancolie à

152 Léon Lemonnier, *op.cit.*, p. 21.

travers la performance de Vincent Price. Ce dernier donne à son personnage un visage sans cesse crispé dans des expressions de douleur ou de tristesse. Ses regards, sa gestuelle marquée ainsi que l'habileté avec laquelle il module ses traits lui permettent de passer de la souffrance à la mélancolie avec une certaine exagération délibérée qui trouve son origine dans l'approche très théâtrale de son jeu qui a en partie motivé Corman dans son choix de casting. Cette panoplie d'expressions et de gestes est liée, comme nous venons donc le voir, à un ensemble de thématiques et motifs émanant de l'œuvre de l'écrivain, et leur expression à l'écran est alors valorisée par la posture et le jeu de Vincent Price. De plus, ce dernier apparaît même dans la scène du rêve de Philip Winthrope, et se matérialise donc dans ce lieu déterminant chez Poe qu'est le subconscient, autour duquel nous avons déjà développé précédemment toute une réflexion.

Le Masque de la mort rouge nous permet de continuer notre exploration des différentes sphères d'actions liées à l'acteur Vincent Price. Tout comme dans *La Chute la maison Usher*, le personnage du prince Prospero se définit par une sphère d'actions nous permettant encore une fois de le considérer comme l'Opposant, en plus des éléments de caractérisation que nous avons déjà cités, qui en font un personnage antagonique et antipathique. En effet, les différents protagonistes du film ont des buts auxquels le prince fait obstacle. Francesca désire retrouver son père et son amant qui sont faits prisonniers par le prince après avoir été capturés lors du saccage de leur village par les hommes de Prospero. De son côté, ce dernier met tout en œuvre pour courtiser Francesca et pour se servir de ses prisonniers pour divertir les membres de sa cour, qui sont réfugiés dans son château afin d'échapper à la mort rouge. Aussi, le personnage et actant qu'incarne Price est motivé une nouvelle fois par la peur d'une maladie mortelle. C'est l'arrivée de celle-ci dans son royaume qui le pousse à brûler le village de ses paysans soumis à sa tyrannie, parmi lesquels les protagonistes, comme nous l'avons dit, sont fait prisonniers. Dans la première scène où nous voyons Prospero, déjà évoquée dans la première partie, alors qu'il est en train de forcer Francesca à décider qui de son père ou de son amant doit mourir, un cri féminin retentit, et le prince envoie ses hommes s'occuper de la personne qui en est à l'origine. Un plan montre la jeune femme face aux deux hommes qu'elle aime et le cri retentit de nouveau. Le plan suivant fait revenir la caméra sur Prospero, filmé en plan rapproché poitrine en compagnie d'un courtisan et d'un garde. Après avoir dit : « Dois-je m'occuper de tout moi-même ? », il se retourne et se dirige vers l'arrière-plan, où se situe la cabane de laquelle vient le cri, la caméra se déplaçant vers la droite derrière le dos de son

courtisan, qui s'est également retourné, pour dynamiser le mouvement du prince. Puis, le plan qui suit montre ce dernier entrer dans la cabane. Il est alors filmé en plan rapproché taille, passant un épais rideau de toile qui couvre la porte. Suivant les indications d'un de ses gardes déjà présents dans la cabane, il dirige son regard vers la gauche du cadre. Il fait un pas en avant pour saisir une lanterne et la caméra s'éloigne jusqu'à le cadrer en plan américain. Il se déplace légèrement vers la gauche du cadre, où l'on peut apercevoir en bas une silhouette allongée, par-dessus laquelle se penche le prince. Sur l'image suivante, la tête d'une vieille femme, celle que nous voyons dans la scène introductive analysée en première partie, est filmée en gros plan, et alors que celle-ci se retourne en criant en direction de la caméra, cette dernière effectue un zoom sur son visage. Ce travelling optique est accompagné d'une musique montant en crescendo et transmettant un sentiment d'angoisse. Nous pouvons voir qu'elle porte sur elle les symptômes visibles de la maladie de la mort rouge que décrit Poe dans sa nouvelle[153], avant qu'elle ne demeure inerte après avoir poussé son cri. La caméra filme ensuite Roderick en plan poitrine, qui prononce : « La Mort rouge », avec une expression de peur sur le visage. Ce dernier couple de plans rappelle de manière significative la scène où Guy Carrell découvre le contenu du cercueil au début de *L'Enterré vivant*, et nous retrouvons un certain procédé que Corman utilise pour transmettre à l'écran le point de vue du prince Prospero pour accentuer l'horreur que lui inspire le spectacle auquel il assiste. Tout comme dans *L'Enterré vivant*, nous assistons à une sorte de champ-contrechamp entre le personnage auquel le point de vue est attaché et une autre figure (le cadavre pour Guy Carrell, la vieille femme pour Prospero), cette dernière étant filmée à travers un zoom, qui s'accompagne d'une musique amplifiant l'effet d'horreur. Ce passage du film est un véritable élément déclencheur dans le récit, puisque c'est à partir de là que sont introduits plusieurs éléments. En effet, c'est de cette manière que le prince se rend compte de la présence de la mort rouge dans son royaume et c'est ce qui le pousse à brûler le village et à emmener les paysans qui n'ont pas été touchés par la maladie. La découverte de la vieille femme frappée par la mort rouge est donc instigatrice de nombreux éléments principaux du récit. Ces derniers sont introduits par des actions du prince : brûler le village, capturer les paysans, et se réfugier avec ses courtisans et prisonniers dans son château. Encore une fois, toute la sphère d'actions du personnage interprété par Price est reliée à des thèmes inspirés par l'œuvre de Poe, et est liée à la peur de la maladie.

153 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 137.

Nous venons donc d'envisager l'acteur comme incarnant un personnage qui représente, de manière plus précise, un actant, se définissant par une sphère d'actions déterminant son rôle dans le récit. Nous avons donc pour l'instant étudié deux exemples que nous retrouvons dans notre corpus d'actants qu'incarne Vincent Price à travers ses personnages. En effet, du fait que l'acteur interprète des personnages qui se définissent comme des actants, les sphères d'actions qui caractérisent ces derniers lui sont dès lors rattachées. De plus, nous avons pu voir que ces sphères sont toutes liées à des éléments de récit représentant les thèmes et motifs poesques, comme la peur de la maladie, la folie, la mélancolie, l'angoisse, la mort, le subconscient, etc. Les sphères d'actions attachées aux personnages qu'incarne Vincent Price les définissent d'une manière différente que se définissent les mêmes personnages dans les récits de base, tout en étant caractéristiques des thématiques et de l'esthétique de l'écrivain. Cela nous permet d'introduire l'idée de l'acteur comme centre de gravité de ces thèmes et motifs, puisqu'il est au centre de sphères d'actions qui en sont des représentations. L'utilisation de termes tels que « centre de gravité » et « sphère d'actions » n'est pas anodine. En effet, nous pouvons nous servir de l'image de la sphère pour imaginer qu'un corps, celui de Vincent Price, est celui qui donne une matérialité à des actions, qui forment donc une sphère se construisant en orbite autour de la figure de l'acteur. Chaque action qui émane des actants qu'incarne Price se caractérise par une représentation de thèmes et motifs poesques, et donc ces actions sont autant d'objets qui tournent au sein d'une forme sphérique. L'acteur étant celui qui génère ces actions et qui les fait exister autour de lui en une « sphère », il en est en quelque sorte le centre de gravité. De cette manière, chaque incarnation de Price d'un actant fait naître autour de lui une sphère, ensemble de motifs et thèmes poesques qui contribuent à en faire une entité représentative de l'esthétique de l'écrivain à l'écran.

Seulement, toutes ces sphères d'actions que nous pouvons désigner émanent finalement d'actants différents. En effet, Vincent Price incarne un personnage différent d'un film à l'autre, et ainsi chaque sphère d'actions qui émane de lui est nouvelle. Nous allons donc à présent explorer le thème du double, et envisager les différents personnages qu'incarne Price dans chacun des films de notre corpus comme des doubles de l'acteur, qui sont néanmoins incarnés dans un seul et même corps. De cette manière, nous pourrons envisager de rattacher les sphères d'actions de chaque actant incarné par Price au corps de celui-ci, pour montrer qu'il est réellement le centre de gravité des thèmes et motifs poesques représentés à l'écran au fil de tout le cycle Poe de Corman.

VI.2. Les personnages comme doubles de l'acteur.

Nous nous sommes gardé jusqu'ici d'aborder le thème du double, pourtant assez important chez Poe. Cela représente une angoisse qui l'a marqué en tant qu'homme, et que nous retrouvons dans son œuvre, notamment sous sa forme la plus explicite dans *William Wilson* (1839), nouvelle contant l'histoire d'un homme qui, dès son entrée dans une école en Angleterre, fait la rencontre de son homonyme, avec lequel il partage des traits physiques amenant leur entourage à croire qu'ils sont frères. Le narrateur, William Wilson lui-même, sera toute sa vie embarqué dans une rivalité avec son double. Il n'est pas anodin d'ailleurs que cette nouvelle soit l'une des plus autobiographiques de l'écrivain, puisque plusieurs éléments que l'on peut y trouver renvoient à des étapes de sa propre vie, ce qui montre l'importance de ce thème du double pour lui. Il s'agit d'une thématique peut-être relativement répandue dans la littérature fantastique, mais Poe a contribué à inspirer certains auteurs, qui en ont nourri leurs propres œuvres, et parmi eux nous pouvons citer Howard Philips Lovecraft. Ce dernier exploite par exemple le thème du double dans *L'Affaire Charles Dexter Ward* qui, nous le savons, fut adapté par Corman sous le nom d'une adaptation de Poe dans *La Malédiction d'Arkham*.

Vincent Price, dans l'adaptation de Lovecraft par Corman, est l'objet même du thème du double, puisque le personnage qu'il incarne, Charles Ward, est confronté à une représentation picturale de son ancêtre sorcier Joseph Curwen, entité maléfique qui prendra ensuite possession du corps et de l'âme de Charles depuis l'au-delà. Dans ce film, donc, le double n'est pas un second corps identique, mais un seul et même corps habité par deux entités, qui peuvent se manifester d'un plan à l'autre à travers le corps du protagoniste. Ainsi, à mesure que le film progresse, nous nous demandons sur chaque plan si nous avons affaire à Charles Ward ou à son ancêtre Joseph Curwen. Les deux entités sont incarnées par Vincent Price, dont le corps fait alors figure de poupée russe qui contient en lui deux êtres bien distincts, se manifestant l'un après l'autre. Tout au long du film, Curwen agrandit son emprise jusqu'à prendre le dessus sur Charles Ward, qui est progressivement englouti pour finalement ne plus jamais parvenir à se manifester. Le cas de ces deux personnages est ainsi très intrigant, puisque Charles Ward et Joseph Curwen représentent deux actants distincts qui se définissent chacun par une sphère d'actions qui leur est propre, mais qui est cependant rattachée au même corps : celui de Vincent Price. Cela va nous servir de point

d'appui pour envisager chacun des personnages incarnés par l'acteur comme des doubles habitant néanmoins un même corps. Nous allons avant cela aborder en détail l'exemple de *La Malédiction d'Arkham*.

Au début du film, il y a une séquence d'introduction qui met en place un contexte ayant lieu cent dix ans avant les faits racontés par le film[154]. Dans cette séquence, nous suivons simultanément Joseph Curwen et les habitants d'Arkham. Ces derniers sont révoltés contre les pratiques occultes du personnage et réussissent à le surprendre alors qu'il attire une jeune femme à son château. Après une scène montrant celle-ci être l'objet d'une sorte de rituel, nous voyons une foule de villageois armés de torches arriver au château du sorcier Curwen. L'un d'entre eux frappe violemment à la porte de la demeure de ce dernier et crie son nom. Répondant à l'appel, Joseph Curwen, qu'incarne donc Vincent Price, ouvre la porte, et après une altercation avec la foule venue d'Arkham, prête à en découdre avec le sorcier, ce dernier est attrapé et attaché à un arbre. Il maudit alors ses agresseurs sur plusieurs générations, les menaçant de revenir un jour d'entre les morts pour se venger. Sur ces paroles, l'un des habitants de la ville jette une torche aux pieds du sorcier attaché. Un insert montre le feu s'étendre aux pieds de Curwen, puis nous voyons ensuite à travers un gros plan ce dernier regarder avec horreur vers le bas du cadre. La foule observant le spectacle de l'incinération du sorcier apparaît ensuite sur le plan suivant, et sur elle se reflète la lumière des flammes meurtrières. Au milieu de l'assemblée, Hester, la compagne du condamné, est horrifiée par ce qu'elle voit. Puis, une coupure nous fait revenir sur Curwen, filmé en plan rapproché poitrine, qui lève lentement la tête. Au premier plan, nous voyons les pointes des flammes qui envahissent progressivement l'écran pour recouvrir le corps du personnage, qui commence à montrer des signes de souffrance. Le plan suivant montre ses pieds, que les flammes ont désormais attaqués, et nous revenons à nouveau sur un plan rapproché poitrine où l'on voit au premier plan les flammes occuper presque intégralement l'image, tandis que derrière elles Curwen se tord et hurle de douleur. Nous voyons ensuite une dernière fois la foule ainsi que Hester, retenue de force dans sa tentative d'aller libérer le sorcier. Puis, un plan d'ensemble montre l'assemblée autour de l'arbre, d'où s'élèvent les flammes, qui ont entièrement recouvert Curwen dont on ne peut désormais plus voir le corps. Corman produit à travers le découpage de cette scène une gradation amenant à la disparition par le feu du corps de Curwen, et donc de Price. En effet, nous voyons au fil des plans les flammes « grignoter » le corps de l'acteur. Cela se ressent

154 Comme l'indique un texte en surimpression apparaissant sur le premier plan qui succède à la séquence d'introduction, plan que nous avons déjà évoqué en première partie.

lorsque nous les voyons occuper de plus en plus de place à l'écran jusqu'à ne laisser apparaître que quelques parties du corps du sorcier. La scène se poursuit avec un plan d'ensemble qui nous permet de voir que celui-ci a bel et bien été consumé et qu'il n'en reste rien. Cette « destruction » progressive du corps de l'acteur à travers le découpage va accentuer l'effet de surprise rendu par son retour à l'écran quelques plans plus tard.

En effet, peu après avoir montré la disparition du corps de Price, Corman le fait de nouveau apparaître à l'écran, après avoir marqué une ellipse avec le texte indiquant au spectateur que l'on se situe à Arkham, cent dix ans après la mort de Curwen, sur deux plans que nous avons déjà évoqués précédemment. La scène qui suit ces derniers montre tout d'abord un carrosse noir qui se déplace vers la gauche du cadre, transportant deux personnes que nous ne pouvons encore identifier. La caméra accompagne le mouvement du carrosse avant de filmer le décor en plan d'ensemble sur l'image qui suit. Nous voyons alors le carrosse traverser la brume qui inonde une rue d'Arkham depuis l'arrière-plan et venir vers la caméra. Plusieurs passants observent l'arrivée du véhicule, et lorsque celui-ci arrive au niveau du premier plan, le cocher arrête les chevaux et descend. Le plan suivant suit la continuité de son mouvement et nous le voyons mettre pied à terre pour ouvrir les portes du carrosse à ses passagers. Une femme vêtue de noir sort la première, suivie d'un homme qui n'est autre que Vincent Price, qui prêtait précédemment ses traits à Joseph Curwen, que nous avons vu être dévoré par les flammes. Ayant vu le sorcier disparaître, et une ellipse nous ayant indiqué un écart de plus d'un siècle par rapport aux événements énoncés dans la première séquence, une certaine confusion naît de cette réapparition du corps consumé. Corman développe tout un jeu autour de cette confusion, qui se développe comme un élément central du récit, ce qui est également le cas dans le roman de Lovecraft, le cinéaste faisant donc preuve d'une certaine fidélité directe à son support à ce niveau. En effet le film traite du thème du double d'une manière similaire à celle de l'auteur de *L'Affaire Charles Dexter Ward*. Certaines divergences séparent le roman de son adaptation, mais le traitement du double et le jeu autour de celui-ci est quant à lui représenté de façon assez fidèle. Price est l'incarnation même de ce thème à travers les deux personnages qu'il interprète et qu'il fait habiter dans son corps. Il devient donc porteur d'un élément fidèle au roman de Lovecraft, mais cette fidélité demeure ambiguë du fait que le film, à travers son titre original ainsi que son générique se revendique comme une adaptation de Poe. Dans le film, les premières interactions du second personnage interprété par Vincent Price, qui se présente plus tard sous le nom de Charles Ward, nous informent sur son lien avec Joseph

Curwen, son arrière-grand-père. La ressemblance est dès lors justifiée, mais son aspect surnaturel n'est pas encore développé. Celui-ci se déclenche au moment où Charles et sa femme pénètrent pour la première fois l'enceinte de leur nouvelle demeure, et découvrent le portrait de Joseph Curwen encore accroché au mur. Nous apercevons tout d'abord celui-ci en arrière-plan lorsque le couple explore les lieux puis Ann, la femme de Charles, se retourne et un plan d'ensemble nous fait voir une grande cheminée au-dessus de laquelle se trouve le portrait de Curwen. Un contrechamp montre de nouveau le couple en plan d'ensemble, plongé dans l'obscurité sinistre du lieu. Regardant en direction de la caméra et donc du tableau, Ann dit : « Charles, c'est toi ! ». Sur ces mots, ils se rapprochent de la caméra, le regard fixé dans sa direction. Puis, une fois les personnages arrivés au premier plan, une coupure enchaîne sur un gros plan du tableau, représentant le portrait de Curwen. Des sons de cuivres violents accompagnent le plan et donnent au portrait une dimension surnaturelle et maléfique. La réplique de Ann associe le portrait à Charles Ward, alors qu'il représente Curwen, appuyant le rapport d'identicité et d'identité qui existe entre les deux personnages. Curwen et Ward sont en effet associés par leur lien de parenté, puis par leur ressemblance physique frappante, avant de l'être directement lorsque le sorcier commence à exercer son pouvoir de possession qui les fera cohabiter dans le même corps.

Plus tard dans le film, nous assistons à une scène où Charles se retrouve seul face au tableau, et dans celle-ci un enchaînement de plans en champ-contrechamp crée un échange de regard entre Charles et le tableau, la figure représentée sur celui-ci étant humanisée à travers le découpage de la scène. En effet, cet échange débute lorsque Ward vient allumer un cigare avec le feu de la cheminée. Il est filmé en plan américain, et lorsqu'il se redresse et lève la tête une fois sa cigarette allumée, la caméra effectue un panoramique vers le haut, changeant la structure du plan, puisque Ward est dès lors filmé en contre-plongée, seules sa tête et ses épaules apparaissant en bas du cadre, et dominées par le portrait. Ward est sur ce plan complètement écrasé par la représentation picturale de son ancêtre duquel il a hérité des traits jusque dans les moindres détails [Fig. 25]. Sur le plan suivant, Charles est filmé en plongée en train d'observer le portrait, et nous pouvons lire sur son visage une sorte de fascination mêlée d'une certaine crainte [Fig. 26]. Puis, de nouveau en contrechamp, la caméra filme ensuite le tableau en contre-plongée [Fig. 27], ce qui lui donne une certaine supériorité par rapport au personnage de Charles qui est alors écrasé par la peinture, qui semble être chargée de tout le pouvoir du sorcier, exprimé à travers ce champ-contrechamp. Cet effet est accentué sur le plan suivant, qui montre Ward toujours en plongée [Fig. 28].

De gauche à droite et de haut en bas : Fig. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 :
La Malédiction d'Arkham

Cette fois, il détourne péniblement la tête en tremblant légèrement, comme s'il cherchait à fuir les yeux de son ancêtre. Il redresse ensuite la tête, comme pour tenter de défier ce regard qui l'écrase, mais est très vite vaincu, se retournant cette fois vers l'arrière du cadre, tournant le dos à la caméra et au tableau [Fig. 29]. Le plan suivant revient sur ce dernier, mais montre cette fois les yeux du portrait de Curwen en gros plan, ce qui donne l'impression qu'il les dirige droit vers Charles qui lui tourne le dos [Fig. 30]. Enfin, un autre contrechamp revient sur le protagoniste qui, comme interpellé par le tableau, se retourne, la tête plongée dans ses mains. Il la relève lentement, son expression de terreur

ayant laissé place à un visage dur et sévère [Fig. 31], et son regard se porte de nouveau vers le portrait, qui est filmé en plan rapproché poitrine sur l'image suivante. Un dernier contrechamp montre Charles dont le visage a totalement changé d'expression, dégageant désormais une certaine aura maléfique [Fig. 32]. Ses traits semblent s'être assombris et évoquent bien plus le personnage du sorcier que nous avons vu en début de film que son descendant qui, lui, dégage à l'inverse une certaine bienveillance.

Cet enchaînement de champs-contrechamps est intéressant à plusieurs niveaux. Tout d'abord, nous le déduisons après avoir assisté à la suite des événements, il s'agit de la première fois dans le film que Curwen prend possession du corps et de l'esprit de son descendant. Ensuite, il est intéressant de voir comment Corman donne vie au tableau et lui donne corps. À travers les différentes échelles de plan, le cinéaste filme le tableau comme il filmerait un corps, celui de Vincent Price par exemple. Nous pouvons remarquer cela à travers le plan où Charles arrive au niveau de la cheminée pour allumer son cigare. À ce moment-là, Price est filmé en plan américain, et le panoramique que nous avons décrit plus haut laisse apparaître à l'écran le portrait. Nous pouvons alors remarquer que ce dernier ne représente pas le corps de Curwen en entier, le cadre du tableau le coupant à mi-cuisse, ce qui correspond à l'échelle d'un plan américain, à laquelle est filmé Charles Ward quelques secondes plus tôt. Ainsi, le personnage est filmé deux fois à la même échelle dans le même plan et le surcadrage produit par le tableau représentant un corps aux traits identiques aux siens crée un effet de dédoublement. Il personnifie ensuite le tableau en lui donnant un regard, à travers un procédé similaire à celui que nous avons développé en deuxième partie, en parlant de la scène d'ouverture de *La Chute de la maison Usher*. En effet, en introduisant les notions de focalisation et d'ocularisation de François Jost, nous avons vu qu'il est possible, à travers un certain usage du champ-contrechamp comme celui qui nous analysons ici, d'associer à certains éléments un regard, selon le placement et l'implication de la caméra. Ici, le cinéaste parvient à donner au portrait de Curwen un regard, doté d'un véritable pouvoir de soumission sur le personnage de Charles Ward. Les différents placements de la caméra créent en effet un véritable rapport de force entre la représentation picturale de Curwen et Charles, et le second est complètement dominé, filmé tout le long de l'échange en plongée, à l'inverse du tableau que la caméra place en position de dominant à travers la contre-plongée. Enfin, tout l'impact de la scène est également porté par Vincent Price, qui abandonne petit à petit le personnage de Charles Ward pour incarner de nouveau Joseph Curwen, à la suite d'un enchaînement de plans l'ayant confronté à une projection de

son ancêtre et, quelque part, de lui-même. Il figure à travers ses expressions et son langage corporel deux entités différentes, qui vont habiter le même corps tout au long du film. Ici, le double n'est pas seulement un corps identique à un autre. Si dans un premier temps cela se manifeste de cette manière, Charles Ward étant un descendant dont le corps est identique à celui de Joseph Curwen, les deux personnages, et donc doubles, se retrouvent en un seul et même corps, celui de Vincent Price, qui matérialise à l'écran les actions et les gestes de chaque personnage à travers son unique corps. Il se produit alors une unicité paradoxale du double, qui va nous permettre de développer notre idée selon laquelle chaque nouveau personnage interprété par Price est un nouveau double, se matérialisant à travers un seul et même corps qui est celui de l'acteur.

Ce thème est traité frontalement dans un autre film de notre corpus. En effet, Vincent Price est confronté à un autre de ses doubles dans *Le Masque de la mort rouge*, un double annonciateur de la mort du personnage. À la fin du film, alors que le bal organisé par le prince Prospero (qu'incarne Vincent Price) bat son plein, une silhouette entièrement vêtue de rouge fait son apparition. Cette couleur a été bannie par le prince, à cause de sa connotation avec la mort rouge qui ravage son pays. Prospero se lance alors à la poursuite de l'intrus en traversant la foule dansante, et il le retrouve dans la dernière de ses chambres colorées, à savoir celle qui est tapissée de noir. Croyant avoir affaire à un ambassadeur de Satan avec qui il a auparavant pactisé, le prince se réjouit. L'intrus est recouvert de tissu rouge et son visage est dissimulé derrière un masque, qu'il refuse dans un premier temps de retirer. Suivi de près par le prince, cet être mystérieux, qui rappelle fortement l'homme qui échange avec la vieille femme dans la scène d'introduction, déambule au milieu des danseurs. À plusieurs reprises, il s'arrête à côté de ces derniers et passe le tissu de son vêtement devant la caméra, de façon à occuper tout l'écran [Fig. 33].

À gauche : Fig. 33. À droite : Fig. 34 : *Le Masque de la mort rouge*

Lorsqu'il retire le tissu, les personnages réapparaissent couverts de sang, la peau rougie, les traits marqués par les symptômes de la mort rouge [Fig. 34]. Toute l'assemblée est ainsi touchée et continue de danser, et le bal est alors baigné dans la couleur rouge, couleur de la mort. Prospero finit par arracher le masque de l'homme vêtu de rouge, et le visage qu'il découvre n'est autre que le sien, dont la peau est rougie. L'incarnation de la mort rouge a adopté le visage du prince au moment de se dévoiler à celui-ci, et lui prononce ces mots : « Ton enfer, prince Prospero, est le moment de ta mort ». Si dans la nouvelle de Poe, il n'y a « sous le linceul et le masque cadavéreux […] aucune forme palpable[155] », chez Corman elle porte le visage de Vincent Price, et apparaît alors comme un double du personnage de Prospero, qui lui apporte sa propre mort. Le cinéaste produit à travers cela une symbolique en confrontant Prospero à son visage marqué par la mort rouge, le montrant comme responsable de sa propre mort en punition de ses péchés et ses pratiques occultes. Le choix de Corman fait partie des éléments caractéristiques de la fidélité latente. En effet, le cinéaste s'émancipe de la nouvelle de Poe en donnant à la mort rouge le visage de Price, créant à travers le montage un face à face étrange en matérialisant à l'écran le corps de l'acteur d'un plan à l'autre sous un accoutrement différent. Seulement, à travers ce choix qui éloigne le film du récit original, Corman insère dans son film une apparition supplémentaire de son acteur fétiche, qui est le principal prisme à travers lequel il fait apparaître Poe à l'écran. Nous l'avons en effet vu en citant les propos du cinéaste, ce dernier a vu en Vincent Price une véritable aura poesque qu'il a développée en en faisant un élément central de son corpus d'adaptations, à travers lequel il véhicule à l'écran les principaux thèmes et motifs poesques. Ainsi, lorsque Corman s'éloigne de la nouvelle qu'il adapte en donnant un visage à la mort rouge, il accentue l'aura de Price en en faisant apparaître le double. Voyant presque en celui-ci l'incarnation même de Poe à l'écran, le cinéaste évoque de fait l'œuvre de Poe à travers un choix qui crée pourtant une divergence supplémentaire entre le film et son support. Ce phénomène qu'est la manifestation d'une certaine fidélité à travers un élément infidèle est caractéristique de la fidélité latente, et il s'exprime donc ici à travers l'utilisation de Vincent Price par Corman.

À travers le cas que nous venons d'étudier, nous pouvons voir que nous assistons encore une fois à une sorte de duplication de l'acteur dans le même film. En effet, Prospero et la mort rouge se distinguent comme deux personnages et deux actants à part entière.

155 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 143.

Indirectement, la mort vêtue de rouge peut être définie comme l'Adjuvant, puisque ses actions, à savoir décimer les courtisans du prince et tuer ce dernier, permettent la libération de Francesca, qui peut alors quitter le château et rejoindre ses proches. Aussi pourrait-on dire que, tout comme dans *La Malédiction d'Arkham*, deux sphères d'actions distinctes, qui s'opposent, émanent d'un seul et même corps. Même si les costumes de Prospero et de la mort rouge leur donnent des traits différents, et qu'ils sont mis face à face à travers le montage, qu'ils échangent un dialogue et qu'ils sont montrés comme deux personnages, deux corps bien distincts à l'écran, c'est en réalité Vincent Price qui est dupliqué, et c'est lui qui matérialise à l'écran des actions qui sont rattachées à deux entités différentes. De notre côté, nous pouvons considérer que ce phénomène de duplication ne se produit pas de manière isolée dans chacun des films. En effet, chaque nouvelle apparition de Price au sein de chaque film du cycle Poe est une duplication supplémentaire du corps de l'acteur. Roderick Usher, puis le prince Prospero, puis Joseph Curwen et Charles Ward sont des personnages distincts, qui apparaissent chacun dans des films différents, dans lesquels ils effectuent des actions qui les définissent en tant qu'actants. Chacun de ces personnages est donc différent des autres et a sa propre implication dans son propre récit en tant qu'actant. Seulement, tous ces personnages sont rendus réels à l'écran par un seul et même corps, celui de Vincent Price. Il anime toutes ces figures et leur donne leur matérialité. C'est lui qui effectue à l'écran les actions qui les définissent. C'est à travers son corps et sa voix qu'ils prennent vie. Aussi, à l'image de ce qui se produit dans *La Malédiction d'Arkham* et *Le Masque de la mort rouge*, chaque personnage du cycle Poe de Corman incarné par Vincent Price est un double de ce dernier, mais tous ces doubles habitent un corps unique qui est celui de l'acteur. Cela nous permet d'en venir enfin à une large conception de l'acteur au sein du cycle Poe de Corman, tout en envisageant une vision également élargie de l'adaptation.

Jean Cléder et Laurent Jullier définissent dans *Analyser une adaptation* la notion du multivers, qui est, « dans le cas des arts narratifs, [l']ensemble des univers alternatifs créés par les variations nées d'une œuvre originelle, englobée elle aussi à égalité avec les autres[156] ». L'œuvre d'Edgar Poe, au même titre que beaucoup d'autres, a donné lieu à de nombreuses variations, mais de ces dernières elle reste néanmoins le noyau :

156 Jean Cléder, Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 383.

> « La notion de multivers […] repose sur l'idée d'un noyau commun à toutes les variations, permettant de les identifier comme telles – quelque chose serait *préservé* quand bien même on transpose d'un médium à l'autre ou d'un format à l'autre[157]. »

L'œuvre d'Edgar Poe peut alors être envisagée comme le noyau d'un large multivers composé de plusieurs variations, qui ont chacune leur autonomie, leurs propres systèmes narratifs. Toutes ces déclinaisons gravitent autour de leur noyau qui opère autour d'elles une véritable force d'attraction, car elles ne peuvent être envisagées ou réfléchies complètement indépendamment de ce noyau, d'où elles puisent de nombreux éléments, ceux « préservés » dont nous parlent Cléder et Jullier. Les variations des œuvres de Poe constituent donc plusieurs objets gravitant indépendamment les uns des autres autour d'un même noyau. Parmi ces variations, nous pouvons donc trouver le cycle Poe de Corman qui est l'objet de notre étude. Ce cycle est géniteur d'un univers alternatif puisant sa source dans le noyau que forment les œuvres d'Edgar Poe. Cet univers alternatif correspond alors à l'ensemble des adaptations réalisées par Corman et est soumis à des « règles » qui sont celles du système narratif filmique, que nous avons évoqué en détail tout au long de notre réflexion. Puis, au cœur de cet ensemble se trouve un corps qui, par son omniprésence au fil du cycle Poe de Corman, possède une véritable force en son sein. En effet, nous venons de le voir, chaque nouvelle apparition dans chaque film de notre corpus est comme un double de Vincent Price. Ce dernier prend à travers chaque rôle la peau d'un nouveau personnage, une nouvelle identité, de nouveaux traits physiques, ainsi que tout un nouvel ensemble de gestes générant une sphère d'actions qui définiront ces personnages en des actants impliqués dans des récits distincts. Seulement, chacun de ces doubles de l'acteur, chacun de ces personnages et actants, nous l'avons vu, n'existe qu'à travers le corps seul de Vincent Price. Aussi, au sein de l'ensemble que constitue le cycle Poe de Corman qui gravite au sein du multivers d'Edgar Poe dont le noyau est formé par les œuvres de celui-ci, l'acteur est lui-même le noyau de multiples sphères d'actions qui gravitent autour de lui. Ces mêmes sphères sont de plus caractéristiques de thèmes et motifs poesques, elles en sont des représentations. La peur de la maladie, la mélancolie, la folie, le subconscient, la mort, sont autant de thèmes qui sont exprimés à travers des sphères d'actions qui gravitent toutes autour d'un noyau commun : Vincent Price. Ce dernier devient donc l'équivalent d'un véritable corps astral, centre de gravité des thèmes et motifs poesques au sein du multivers né des œuvres de l'écrivain.

157 *Ibid*., p. 173.

Cette conception particulière de l'acteur se manifeste comme un nouvel élément important en ce qui concerne notre définition de la fidélité latente. En effet, les personnages incarnés par Vincent Price à l'écran diffèrent des personnages des récits d'origine, par certains éléments de caractérisation d'une part, puis par leurs sphères d'actions d'autre part. Cela pourrait donc constituer un argument en faveur de l'hypothèse de l'infidélité de notre corpus aux œuvres de l'écrivain. Seulement, chacun de ces éléments de caractérisation et chacune des sphères d'actions, comme nous avons pu le voir, malgré leurs différences avec les récits de bases, représentent des thèmes et motifs propres à l'écrivain. Aussi, l'acteur est le reflet d'un affranchissement de certains éléments des récits d'origine, mais il devient surtout au fil de ses apparitions une entité poesque autour de laquelle gravitent des thématiques, des motifs renvoyant aux œuvres d'Edgar Poe. Ceux-ci sont constitutifs d'un certain « esprit poesque », dont Vincent Price peut de fait être considéré comme le porteur. Cet esprit se manifeste à travers des éléments qui éloignent les films des œuvres qu'ils adaptent, et qui encouragent l'hypothèse selon laquelle Corman n'est pas fidèle à la lettre de Poe. Ces deux termes abstraits nous permettent d'amorcer la transition vers le dernier chapitre de cette étude, dans lequel ils seront centraux. Nous allons en effet compléter notre définition de la fidélité latente en montrant que celle-ci désigne une fidélité à l'esprit de l'œuvre adaptée plutôt qu'à sa lettre. Nous définirons ces deux termes afin d'en faire la base d'une réflexion qui nous amènera à évoquer l'idée poesque à l'écran, à partir des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Chapitre VII ; L'esprit avant la lettre.

Nous venons donc de réfléchir à une certaine conception élargie de la place de l'acteur Vincent Price au sein du cycle Poe, en filant une métaphore dont la notion de multivers est à la base. À travers cela, nous commençons à rentrer en profondeur dans les détails de la notion de fidélité latente dont nous proposons une définition. Nous allons poursuivre cette manœuvre en établissant une réflexion autour de la cohabitation d'éléments fidèles et non fidèles que nous avons abordés dans les deux parties précédentes, et désigner à travers elle ce qui est caractéristique de la fidélité latente.

Nous avons évoqué certaines distinctions entre histoire et récit, énoncé et narration, et nous allons maintenant développer deux autres notions qu'il nous faudra distinguer, à savoir la lettre et l'esprit. En effet, les divergences narratives et les convergences esthétiques créent des films qui témoignent d'une certaine démarche de Corman consistant à privilégier l'esprit des œuvres originales plutôt que la lettre. C'est ce que nous aborderons dans notre premier sous-chapitre, dans lequel nous expliquerons d'abord la signification de ces deux termes, à travers une définition de la notion de percept, à laquelle nous rattacherons nos objets d'étude. Puis, à partir de ce que nous aurons alors développé, nous nous intéresserons plus précisément à la notion d'idée, afin de conclure cette dernière partie sur une réflexion globale autour de la représentation d'idées et d'un esprit poesque à l'écran, démarche caractéristique de la fidélité latente, dont nous compléterons ainsi la définition.

VII.1. Œuvre littéraire et œuvre filmique comme percepts.

Le but de nos recherches est donc de définir un certain degré de fidélité qui correspond à ce que nous appelons une fidélité latente, et nous faisons référence à travers celle-ci à un certain rapport qu'entretiennent les films avec l'esprit et la lettre des œuvres. Nous allons pour cela nous appuyer sur des notions que nous pouvons trouver chez Gilles Deleuze et Félix Guattari. Grâce à ces derniers, nous pourrons envisager les films de

Corman et les récits de Poe comme des percepts, ce qui nous permettra de considérer la lettre et l'esprit comme des composantes majeures des objets que nous étudions, et qui nous permettront d'affiner notre définition de la fidélité latente. Nous allons dans un premier temps proposer une définition des notions d'esprit et de lettre qui, nous le verrons, peuvent renvoyer à des éléments bien précis dans le cadre d'une réflexion autour de l'adaptation. La lettre, pourrait-on dire, correspond à l'architecture même de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire la manière dont elle est écrite, dont elle rapporte les événements ou actions qui forment le récit dans un certain ordre. C'est l'œuvre elle-même en tant qu'elle est une œuvre écrite, c'est le récit littéraire en tant que tel, ainsi que l'agencement de son contenu, comme il a été écrit par Poe, dans le cas de notre sujet. Nous pourrions associer cela à l'idée de forme. Voyons ce qu'écrit Jean Mitry à propos de cette première notion, lorsqu'il aborde la question de la fidélité de l'adaptation en parlant d'abord du rapport à la lettre :

> « Ou bien l'on est fidèles à la lettre : on suit pas à pas la démarche du romancier, l'enchaînement des circonstances telles qu'elles se trouvent exactement rapportées, mais, par l'expression visuelle de tels faits, on se trouve amené soit à signifier tout autre chose que le roman, soit à gauchir un sens déterminé par une expression littéraire seule conforme à la pensée de l'auteur. On en arrive donc à trahir sans cesse le romancier avec les éléments de sa propre fabulation tout en croyant le servir[158]. »

D'un autre côté, l'esprit renvoie plutôt à ce que l'on pourrait appeler de manière abstraite le fond, c'est-à-dire ce qui est exprimé par l'œuvre. La lettre, c'est l'œuvre telle qu'elle est agencée avec les éléments propres à son médium. L'esprit, c'est ce qui en ressort. Nous pouvons de nouveau citer Jean Mitry :

> « Ou bien l'on est fidèle à l'"esprit", c'est-à-dire que l'on s'efforce d'exprimer des idées semblables, des sentiments analogues, mais par des voies détournées. Nécessairement donc on bouscule la continuité romanesque, on transforme les données, les circonstances, les personnages, et l'on aboutit, là encore, à une évidente trahison[159]. »

La différence entre le système narratif littéraire et le système narratif filmique implique que le second ne peut effectivement pas transmettre un récit de la même manière que le premier, pour des raisons que nous avons évoquées dans la première partie. Puis, d'après Jean Mitry, esprit et lettre ne peuvent être dissociés, et croire que l'on peut être fidèle à l'un et non à l'autre est selon lui une erreur, puisque pour lui « trahir la lettre, c'est trahir l'esprit, car

158 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001 [1963], p. 443.
159 *Ibid.*

l'esprit n'est nulle part ailleurs que dans la lettre[160] ». Notre démonstration sous-entend pourtant qu'une telle distinction est envisageable, et nous pouvons retrouver cette hypothèse chez certains auteurs dont les propos évoquent une certaine équivalence entre les adaptations de Corman et les œuvres de Poe. Nous pouvons rappeler par exemple ce qu'écrit Gilbert Maggi : « Si trahison [des œuvres originales] il y a, elle n'existe qu'au niveau de l'intrigue (mais est-ce bien important ?), Corman faisant passer l'esprit avant la lettre[161] ». Nous pouvons également citer de nouveau les propos de Pierre Berthomieu qui explique la façon dont Corman, même en s'éloignant de la lettre de l'écrivain, crée un « équivalent envoûtant aux *Histoires extraordinaires*[162] », l'équivalence renvoyant donc au fait que le cinéaste se rapproche plus de l'esprit que de la lettre. En nous basant sur de tels propos, peut-on démontrer clairement qu'un cinéaste peut trahir la lettre, tout en véhiculant des éléments analogues à ceux de l'œuvre de base ?

Afin d'entrer dans les derniers détails, dans les profondeurs mêmes de la notion de fidélité latente dont nous voulons ici finaliser la définition, nous allons envisager le rapport qui existe entre notre corpus filmique et le corpus que constituent les œuvres d'Edgar Poe sous un dernier angle qui fait appel à des notions que nous trouvons chez Gilles Deleuze et Félix Guattari. En effet, nous pouvons rattacher, par exemple, les récits d'Edgar Poe et les films de Roger Corman à ce que l'on appelle des percepts. Afin de mieux comprendre ce que cela signifie, partons d'abord de la notion de concept, qui sert de base à la notion que nous voulons mobiliser. Un concept se définit par les éléments qui le constituent, qui en sont les composantes :

> « Tout concept a des composantes, et se définit par elles. […] Tout concept a un contour irrégulier, défini par le chiffre de ses composantes. […] Il est un tout, parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire[163]. »

Puis, ces composantes « peuvent être à leur tour prises comme concepts[164] », entraînant un infini de concepts, dont le propre est de rendre ses composantes « inséparables en lui[165] ». Pour illustrer cela rapidement, nous pouvons citer l'exemple du concept « d'Autrui », qu'utilisent les auteurs de l'ouvrage que nous citons :

160 *Ibid.*
161 Gilbert Maggi, « L'épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe », art.cité, p. 12.
162 Pierre Berthomieu, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Poe à l'écran »,art.cité, p. 60.
163 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 21.
164 *Ibid*., p. 24.
165 *Ibid*., p. 25.

> « Autrui, c'est un monde possible, tel qu'il existe dans un visage qui l'exprime, et s'effectue dans un langage qui lui donne une réalité. En ce sens, c'est un concept à trois composantes inséparables : monde possible, visage existant, langage réel ou parole[166]. »

Ensuite, « Autrui a le visage parmi ses composantes, mais le Visage sera lui-même considéré comme concept ayant lui-même des composantes [...][167] ». Comprendre la notion de concept paraît indispensable pour comprendre celle de percept. Celles-ci doivent être différenciées, car si elles appartiennent toutes les deux au domaine de la création, concepts et percepts ne sont pas créés à travers les mêmes pratiques. Pour Deleuze et Guattari, les philosophes créent des concepts, et les percepts appartiennent au domaine de l'art. D'après Deleuze, un percept est un ensemble de sensations et de perceptions qui survivent à ceux qui les éprouvent et qui leur sont indépendants. C'est-à-dire que l'artiste, à travers une œuvre d'art, exprime des sensations et perceptions qu'il a éprouvées. L'œuvre est donc le vecteur à travers lequel l'artiste véhicule ses sensations et perceptions éprouvées, qui lui survivent du fait de la conservation de ladite œuvre. Celui qui crée le percept œuvre d'art est donc celui qui a éprouvé l'ensemble de sensations et perceptions qui le constitue. Le cas de la fiction est particulier puisque d'après Deleuze, l'auteur de fiction donne à éprouver ses propres sensations et perceptions à travers un personnage fictif[168]. En quelque sorte, le percept est l'équivalent du concept, mais créé par un artiste. Sa structure et ce qui le définit sont analogues à la notion de concept. Si nous en passons par une telle parenthèse de définition, et que nous nous dirigeons vers un tel territoire, c'est bien parce que nous pouvons associer les objets que nous étudions à cette notion de percept. Pour ce faire, nous allons en quelque sorte la « mécaniser », c'est-à-dire que nous allons proposer d'envisager le percept comme un système, qui possède un fonctionnement défini d'après les éléments donnés par Deleuze et Guattari, de façon à structurer et clarifier l'approche particulière de nos objets que nous allons développer. Même si une telle conception de la notion de percept n'est certainement pas le projet de Deleuze et Guattari, nous allons voir qu'il peut être intéressant de considérer le percept comme un système dont nous étudierons les rouages afin de l'adapter aux objets que nous étudions.

Imaginons donc tout d'abord l'œuvre globale de Poe comme un ensemble. Celui-ci est constitué de chacune des œuvres écrites de l'écrivain. Imaginons celles-ci, prises

166 *Ibid*., p. 23.
167 *Ibid*., p. 24.
168 Gilles Deleuze répondant à Claire Parnet dans « I comme idée », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988 [1996], réalisé par Michel Pamart, DVD Éditions Montparnasse, 2004.

indépendamment les unes des autres, comme des percepts. Ces œuvres représenteraient donc des ensembles de sensations et perceptions, et chacun de ces ensembles englobe alors un complexe d'autres percepts, qui sont les composantes d'une œuvre de Poe. Celles-ci font donc la particularité des récits de l'écrivain, elles sont uniques puisqu'elles portent en elles leurs propres composantes, qui elles-mêmes sont des percepts ayant leurs composantes. Aussi, l'unicité d'une œuvre de Poe se caractérise par une multiplicité de composantes qui lui est propre. Les sensations et perceptions qui sont les composantes des percepts que sont les œuvres de Poe, pourrait-on dire, en formeraient donc la lettre, qui correspond donc à ce qui a survécu à l'écrivain. À présent, nous pouvons procéder de la même manière avec les adaptations de Corman. Elles constituent également un ensemble, qui est le cycle Poe du cinéaste. Puis, les films de cet ensemble peuvent être envisagés comme des percepts constitués de leurs propres composantes. Ces dernières forment une multiplicité d'éléments, de percepts, qui font l'unicité de chaque film. Là où l'on peut dire que Corman n'est pas fidèle à la lettre des œuvres de Poe, c'est que les composantes des percepts que sont ses films ne sont pas les mêmes que celles que l'on trouve dans les œuvres de Poe. Nous avons donc ici deux ensembles distincts, l'un appartenant au domaine de la littérature, l'autre au cinéma, chacun ayant un créateur qui en est à l'origine (dans une conception du cinéma où l'on place les films adaptés de Poe sous la silhouette de Corman, leur réalisateur). Ces percepts sont différents par leur nature littéraire d'un côté, puis cinématographique de l'autre. Les mots constituant des phrases sont les perceptions et sensations formant l'œuvre littéraire, les images en mouvement et le son sont celles qui forment l'œuvre cinématographique. Ainsi, si la lettre est un percept, alors elle a ses propres composantes, elle englobe son propre ensemble de perceptions et sensations qui, dans le cas des récits de Poe, sont les phrases et les mots. La lettre d'une œuvre de Poe est donc un percept à part entière, qui se différencie de tout autre par le caractère unique de l'assemblage de ses composantes. Si Corman n'est pas fidèle à la lettre de Poe, c'est parce qu'il donne à voir et à entendre des ensembles de perceptions et sensations qui sont cinématographiques, ce qui amène à des divergences que nous avons déjà détaillées et expliquées plus tôt. Prenons pour exemple le début de *La Chute de la maison Usher*, sur lequel nous pouvons revenir, avec cette fois comme angle de réflexion ces notions de percept.

Lorsque Poe démarre sa nouvelle, il écrit une phrase, que l'on peut alors définir comme un percept :

> « Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher[169]. »

Il s'agit là d'un ensemble de mots, qui sont les perceptions et sensations formant le percept qu'est la phrase dans son entier. Pour exprimer l'arrivée du personnage sur le lieu de l'action, Poe crée ce tout fragmentaire composé de mots, qui sont choisis et assemblés pour arriver à ce résultat bien précis. Nous l'avons vu, Corman, dans son film, propose une scène d'ouverture qui se veut très proche de ces quelques lignes. Il filme en effet un personnage qui arrive à cheval sur les lieux de l'action du film dans un paysage qui est censé évoquer les mots de l'écrivain. Nous pouvons voir dans la manœuvre du cinéaste une véritable volonté d'être fidèle à ces lignes, puisque ce que raconte la suite de plans que nous avons analysée en deuxième partie est globalement très similaire à ce que l'on peut lire dans la nouvelle. Si l'on est tenté de dire, en nous basant sur des notions de récit et d'histoire, que Corman est dans le cas de cette scène assez fidèle au récit de base de Poe, cette fidélité est toute relative. En effet, le cinéaste propose un ensemble de perceptions et de sensations très différent de celui proposé par l'écrivain. Si l'on considère la scène d'introduction comme un percept, ses composantes ne sont pas du tout les mêmes que celles qui constituent le percept qu'est la phrase de Poe dont s'inspire ladite scène. En effet, « l'étendue de pays singulièrement lugubre » devient un assemblage d'éléments de décors filmés par une caméra. Ce ne sont plus des mots, mais des arbres morts, un sol terreux et poussiéreux, au milieu desquels apparaît un cheval monté par un homme, et cet ensemble apparaît à l'image comme tout autant de fragments qui forment les percepts que sont les images, les plans, qui constituent la scène. En envisageant cette dernière à travers les notions empruntées à Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous pouvons constater que la scène du film de Corman n'est littéralement pas fidèle à la lettre de Poe en tant qu'elle est un percept. En effet, l'adaptation du cinéaste, dont les composantes sont propres au procédé cinématographique, est un percept sensiblement différent de celui que constitue la nouvelle de Poe, dont les composantes appartiennent au domaine de la littérature. Corman extrait ces composantes des œuvres de l'écrivain et en fait des fragments de son propre ensemble de sensations et perceptions cinématographiques qui constitue ses films. On peut donc dire que Corman « invente » par rapport aux œuvres de Poe, puisqu'il produit à l'écran des ensembles visuels à partir de composantes différentes des celles des œuvres de Poe et qui sont exclusives au

169 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 76.

domaine cinématographique. Mais dans cette scène l'invention est aussi toute relative, puisqu'elle relève d'une démarche de Corman d'extraire le contenu de la phrase qui introduit la nouvelle de Poe pour l'insérer, peut-on dire, dans un nouveau contenant. Ce contenant, ce sont les images et les sons. Là où Corman invente, c'est lorsqu'il porte à l'écran des ensembles de perceptions et sensations, des scènes rassemblant des éléments ne renvoyant à aucune composante existante de l'œuvre de Poe. Lorsque le cinéaste filme Philip qui explique au majordome des Usher qu'il est fiancé à Madeline, il invente, puisqu'aucune phrase, aucune composante du récit de l'écrivain n'exprime un tel fait. Nous l'avons vu plusieurs fois au fil de cette étude, il existe de nombreux éléments dans les films de Corman qui relèvent de l'invention, et qui représentent donc des composantes dont on ne peut retrouver l'équivalent au sein des composantes des œuvres de Poe. Les faits, mais surtout l'agencement des faits qui constituent la lettre sont donc très différents chez le cinéaste et chez l'écrivain. C'est en cela que l'on peut dire que le premier n'est pas fidèle au second à ce niveau. Cependant, il est possible d'envisager l'esprit comme un autre percept, différent de la lettre, et repérer la présence de l'esprit poesque comme composante au sein des films de Corman, afin de justifier l'affirmation selon laquelle ce dernier est avant tout fidèle à l'esprit des œuvres de Poe plutôt qu'à la lettre.

Ainsi, concevoir les œuvres écrites de Poe ainsi que les films de Corman comme des percepts nous permet de voir les dernières subtilités de la notion que nous voulons, de notre côté, définir. Nous basons en quelque sorte notre recherche d'un degré de fidélité, que nous désignons comme latent, sur des propos d'auteurs qui parlent du cinéaste comme fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre.

La lettre étant un percept avec ses propres composantes, elle est néanmoins elle-même la composante d'un percept qui l'englobe, à savoir l'œuvre écrite. Un récit de Poe est une œuvre littéraire, et la lettre, que nous avons donc définie, en est une composante. Au même titre, nous pouvons dès lors imaginer l'esprit comme un autre percept, composante d'une œuvre de Poe. Ainsi, dans un récit de l'écrivain que nous envisagerions comme un percept, nous trouverions deux composantes que sont la lettre et l'esprit. Si la première se définit relativement aisément puisque nous pouvons identifier ses composantes comme étant les phrases et les mots qui forment le récit, la deuxième possède un caractère ambivalent qui la rend plus complexe. En effet, l'esprit est à la fois composante du percept « récit poesque », mais dans le même temps ce dernier est ce qui donne forme à « l'esprit

poesque ». Afin de clarifier cela, nous allons en revenir à Jean Mitry, pour introduire une nouvelle notion sur laquelle nous allons terminer notre étude.

VII.2. L'idée poesque à l'écran.

Nous l'avons vu, Mitry considère esprit et lettre comme indissociables. Nous avons démontré jusqu'ici qu'en envisageant les récits de Poe et les films de Corman comme percepts, nous pouvions considérer l'esprit et la lettre comme leurs composantes. En tant que telles, ces notions peuvent être rattachées à des éléments précis, et peuvent nous aider à expliquer comment Corman peut être fidèle à l'esprit des œuvres de Poe sans l'être à la lettre, et en quoi cela est caractéristique de ce que nous appelons la fidélité latente. Pour cela, nous allons développer la notion d'idée, telle qu'elle est définie par Gilles Deleuze, et qui est de plus directement liée à ce que nous avons développé autour de la notion de percept. Si l'on repart un instant de Jean Mitry, celui-ci explique qu'être fidèle à l'esprit d'une œuvre, c'est être fidèle à l'idée ou aux idées qu'elle véhicule. Aussi peut-il être intéressant de nous demander ce qu'être fidèle à une idée signifie. Avant cela, il nous faut évidemment éclaircir ce qu'est l'« idée ». Gilles Deleuze a déclaré, dans le cadre d'une conférence baptisée *Qu'est-ce que l'acte de création ?* :

> « […] Avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général. On n'a pas une idée en général. Une idée – tout comme celui qui a l'idée – elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. C'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment pas le même qui peut avoir tout ça. Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression, […] je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma ou bien une idée en philosophie[170]. »

Une idée s'inscrit donc dans un mode d'expression précis. Aussi Deleuze insiste :

> « […] Avoir une idée en cinéma, ce n'est pas la même chose qu'avoir une idée ailleurs. […] Il y a des idées de cinéma qui ne peuvent être que cinématographiques. Il n'empêche. Même quand

170 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », transcription de Charles Tesson et Emmanuelle Touati, *Trafic*, n° 27, automne 1998, p. 134.

> il s'agit d'idées en cinéma qui pourraient valoir en roman, elles sont déjà engagées dans un processus cinématographique qui fait qu'elles sont déjà vouées d'avance[171]. »

Le philosophe explique dans *L'Abécédaire* que les idées prennent la forme de concepts ou de percepts, selon le domaine auquel elles appartiennent. C'est pour cela qu'il distingue ces deux notions, et qu'il nous dit qu'avoir une idée en philosophie ou avoir une idée en cinéma est sensiblement différent. Aussi, c'est pour cela que l'esprit comme percept possède un caractère ambivalent qui le rend plus complexe que la lettre. En effet, si l'on assimile l'esprit à l'idée, comme le fait Mitry, et si l'on reprend ce que l'on a développé plus haut, alors l'esprit en tant que percept et composante des œuvres de Poe ayant été reprise par Corman pour ses films, est également ce à quoi donnent corps toutes les composantes des œuvres. Selon Deleuze, les percepts donnent corps aux idées, ces dernières étant donc formées à travers eux (dans le domaine de l'art)[172]. Les percepts sont donc la « forme » des idées, celles-ci représentent le « fond » des percepts. L'idée est le contenu, les percepts en sont les contenants. En prenant cela en compte, nous pourrions alors dire que la lettre donne forme à l'esprit, mais que l'esprit est à la genèse de la lettre. Seulement, avant que ne lui soit donnée une forme à travers un, ou plutôt des percepts (ceux-ci étant des touts fragmentaires), une idée ne possède pas encore sa matérialité que lui donne ensuite le percept qui va l'exprimer. L'idée, sans un percept qui la véhicule, n'est pas. Pourtant, le percept ne peut exister sans qu'elle lui précède. La lettre donne corps à l'esprit, qui, s'il en est à l'origine, se situe en même temps en deçà d'elle, c'est-à-dire qu'elle en est à la base. Nous allons tenter de démontrer qu'une idée, en tant que contenu, peut être extraite de son contenant pour être replacée dans un autre. Cela implique certainement une divergence avec les propos de Deleuze, mais nous allons voir qu'il peut être intéressant d'introduire l'idée dans notre conception particulière du percept en tant que système adapté à nos objets d'étude. De fait, cela nous permettra de montrer que Corman a extrait le contenu de certaines œuvres de Poe à leur forme, pour les replacer dans un contexte cinématographique afin d'en proposer un équivalent sous une forme filmique. Nous pourrions donc envisager qu'il est possible de garder intacte une idée de littérature en l'exprimant à travers la voie cinématographique, puisque nous la considérerons comme un élément implicite situé en deçà de toute autre composante. L'expression de l'idée est dans ce cas différente certes, mais l'idée, elle, reste la même, ce que nous allons tenter de montrer à travers le travail

171 *Ibid*., p. 137.
172 Gilles Deleuze répondant à Claire Parnet dans « I comme Idée », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op.cit*.

d'adaptation de Corman, qui parvient à évoquer dans ses films des idées que l'on retrouve dans les récits de Poe.

Un cinéaste entreprendrait un travail d'adaptation dans le but d'exprimer une idée analogue à celle d'un roman, mais ne peut l'exprimer de la même façon à cause de l'attachement de l'idée de base à un mode d'expression qui est celui de la littérature[173]. Ce dernier, nous l'avons vu dans la première partie, a des particularités qui diffèrent du cinéma à un tel point que celui-ci ne peut retranscrire tout à fait fidèlement un roman à cause de ces divergences modales, ce qui se confirme également lorsque l'on envisage récits littéraires et films comme des percepts. Envisager Roger Corman comme étant fidèle à l'esprit des œuvres d'Edgar Poe, c'est envisager que ses films contiennent en eux les mêmes idées.

À travers ses œuvres, l'écrivain nous donne à lire quelque chose, et en dessous de cela, il nous dit, ou plutôt nous exprime autre chose. C'est-à-dire que derrière chaque phrase se situe un élément que l'on peut associer à une idée. Tout comme lui, Corman nous donne à voir et à entendre quelque chose à travers ses films, et chaque séquence, chaque scène, chaque plan dans le film nous disent quelque chose qui se situe en deçà de ce que l'on voit. Chacun des éléments que l'on voit forme un contenant, dont l'idée, et donc l'esprit, est le contenu. C'est en quelque sorte cela que l'on peut appeler de l'implicite. Nous pouvons dire que l'esprit d'une œuvre est implicite dès lors qu'il se situe *sous* ce que l'on nous fait voir, c'est-à-dire la lettre. La base d'une idée, de ce que l'artiste, ou, dans notre cas, Edgar Poe et Roger Corman veulent nous dire, veulent transmettre, est quelque part différente de la forme que prend l'idée par la suite. Il y a tout un processus qui amène une idée à prendre une forme à travers un percept précis. Imaginons par exemple le cas de Poe, qui voudrait exprimer l'idée suivante : « La peur de la maladie ». Il voudrait exprimer cette idée, mais il ne le fait pas seulement avec cette simple phrase. Celle-ci est l'idée de base, ou la base de l'idée. Ensuite, c'est à travers tout un récit impliquant un narrateur, des personnages, une intrigue, et toutes les composantes d'un récit littéraire qu'il va véhiculer cette idée. Dans le cas de « la peur de la maladie », il pourrait en résulter, par exemple, la nouvelle *Le Masque de la mort rouge*. Ainsi, à travers le récit, l'idée est explicitée, elle a pris une forme qui s'est développée à partir d'une base, qui est implicite, puisqu'en dessous de tout ce qui a pris forme à partir d'elle. Poe a inséré son idée dans un contenant qui prend forme autour d'elle. Une idée peut être introduite soit par une phrase en littérature, soit par

173 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », art.cité, p. 137.

un plan ou une scène au cinéma. Une fois que l'idée principale d'une œuvre est explicitée dans un récit, elle est présente, représentée par l'enchaînement des événements sans pour autant être forcément explicitée une nouvelle fois. Étant à la base de tout le récit, et celui-ci étant son contenant qui s'est construit autour d'elle, chacun des éléments, des composantes du récit littéraire gravite autour de cette idée qui en est le contenu. Prenons un exemple pour clarifier cela.

Dans *L'Ensevelissement prématuré* d'Edgar Poe, dès le début de la nouvelle, nous pouvons lire la phrase suivante : « Être enseveli vivant, c'est à coup sûr la plus terrible des extrémités qu'ait jamais pu encourir une créature mortelle[174] ». Cela constitue l'idée de base de la nouvelle, et est l'instigatrice du récit qui s'ensuit. À travers celui-ci, Poe raconte plusieurs cas d'inhumations prématurées, jusqu'à ce que le narrateur en arrive à raconter sa propre expérience. À partir de cette énumération, l'idée de base de la nouvelle va parcourir cette dernière, ou plutôt, elle constitue le centre de gravité de chaque élément du récit. En effet, l'idée exprimée dans la phrase de Poe citée ci-dessus constitue un noyau qui a dans son orbite, gravitant autour d'elle, chacune des phrases et chacun des éléments du récit que celles-ci véhiculent. C'est comme cela que l'esprit d'une œuvre se révèle de manière implicite, en étant au centre de l'ensemble des composantes du récit qui émane de lui. Dans l'adaptation de Corman, nous assistons en quelque sorte au même phénomène. La première scène, que nous avons déjà analysée, montre que le personnage de Guy Carrell est obsédé par l'inhumation prématurée, tout comme le narrateur de la nouvelle dont le long métrage est inspiré, et dont le protagoniste du film est la représentation. Pour rappel, lors de la scène d'ouverture de *L'Enterré vivant*, nous entendons un des fossoyeurs siffler un air pendant qu'il déterre un cercueil, sous l'œil attentif et terrifié de Guy Carrell. Il s'agit de la mélodie d'une chanson nommée *Molly Malone*, comme le dit le personnage d'Emily lors d'une scène que nous évoquerons un peu plus tard. Elle est présente en tant que musique intradiégétique dans la scène dont nous parlons. En effet, à mesure que la caméra s'approche des personnages, le sifflement se fait de plus en plus fort, et il accompagne la besogne des fossoyeurs, qui déterrent un cercueil dans lequel ils découvrent le cadavre d'un homme qui y fut placé vivant. Ce que nous ignorons encore à ce moment, c'est que ce sifflement, et de manière plus générale l'air de *Molly Malone*, va ensuite devenir un élément clé du récit, et le fait qu'il soit mis en place durant la scène d'ouverture introduisant l'idée de la terreur qu'éprouve Guy d'être enterré vivant n'est absolument pas

174 Edgar Poe, *Derniers contes*, *op.cit.*, p. 198.

anodin. La mélodie n'est jamais utilisée autrement que comme musique intradiégétique dans le film, aussi son implication dans le récit a d'autant plus d'impact, puisqu'elle est entendue par les personnages et peut avoir une influence directe sur leurs actions. En effet, elle est toujours entendue par un ou plusieurs personnages, et chaque fois qu'elle retentit, Guy Carrell est présent à l'écran ou dans la scène. Nous allons donc étudier la manière dont Corman utilise cette musique à l'écran, comment il l'implique dans son récit, et comment il en fait un véritable leitmotiv musical véhiculant l'idée principale de son film, directement extraite de la nouvelle de Poe. De cette manière, nous tenterons de montrer comment il exprime à l'écran et de manière implicite l'idée d'un récit littéraire dont il s'inspire.

Nous allons donc revenir un instant sur la scène d'ouverture en nous concentrant cette fois sur la dimension sonore de cette dernière. Nous l'avons vu, lorsque le film démarre, la caméra filme en effectuant un travelling vers la gauche une rangée de tombes. Dès les premières images, nous entendons tout d'abord le souffle du vent, qui plonge dès lors la scène dans une atmosphère lugubre et glaciale. Puis, alors que la caméra effectue le travelling, nous commençons à entendre la mélodie sifflée de *Molly Malone*, mais de manière assez faible, le son étant au début couvert par le vent. Puis, à mesure que la caméra se rapproche des personnages, le sifflement devient de plus en plus fort, et lorsque le trou creusé par les fossoyeurs apparaît à l'écran, son volume est soudainement plus élevé que tous les autres sons. Il s'agit d'un premier élément assez évocateur, puisque cela donne l'impression que c'est bien ce trou, dans lequel sera faite la macabre découverte un peu plus tard, qui est la source d'où émane l'air sifflé de *Molly Malone*. De plus, aucun élément dans la scène n'indique quel personnage est en train de siffler. Si nous supposons que l'air est intradiégétique, c'est parce que le son est spatialisé dans l'espace diégétique du film. En effet, comme nous l'avons dit, au début de la scène, l'air est assez faible, de sorte que l'on ne l'entend pas dès le début, puisqu'il est couvert par le bruit du vent. Puis, c'est quand la caméra commence à s'approcher des personnages que nous commençons à l'entendre, et le volume est de plus en plus élevé à mesure que nous approchons d'eux. Cette spatialisation du son du sifflement lui donne une dimension physique et l'implique donc directement dans l'espace de la diégèse du film. Si l'on peut difficilement en identifier la source, le son de *Molly Malone* semble trouver un point d'ancrage à l'endroit où se trouvent les personnages. Pour revenir à ce que nous disions, cette confusion quant à l'identification de la source du son renforce l'impression que celui-ci émane de la tombe. C'est quand celle-ci apparaît à l'écran que le volume du sifflement atteint son maximum, et cela va accentuer le fait qu'elle

est au centre de la scène. C'est en effet vers le trou que convergent tous les regards des personnages, et son apparition à l'écran a donc une influence même au niveau du son. Nous avons donc ici un premier élément nous montrant la manière dont Corman implique dans son film la musique de *Molly Malone*, mais le cinéaste ne s'arrête pas là. Lorsque la tombe apparaît à l'écran, nous voyons répartis autour d'elle plusieurs personnages, dont évidemment les fossoyeurs qui se trouvent directement dans le trou, et qui sont en train de creuser. En même temps que le sifflement retentit, nous entendons très distinctement le bruit des pelles qui pénètrent la terre. La caméra, deux plans plus tard, se trouve au-dessus du trou et filme en légère plongée les deux fossoyeurs en train de creuser. Là encore, les bruits du métal de leurs pelles heurtant la terre accompagnent le sifflement. Puis, alors que la scène progresse avec toujours comme accompagnement sonore *Molly Malone*, les fossoyeurs atteignent le cercueil et commencent donc à l'ouvrir, et nous entendons alors des bruits de craquement de bois. De cette manière, les pelles et les outils servant à ouvrir le cercueil deviennent comme des instruments qui accompagnent la mélodie de *Molly Malone*, et à celle-ci est donc associée tout un orchestre produisant les sons de l'exhumation d'un cercueil. L'air prend donc à partir de là une dimension macabre et devient un élément très important de la scène. L'ensemble des images et des sons ainsi que toute la mise en scène autour du personnage de Guy Carrell, que nous avons développés dans notre deuxième partie, participent à associer le sifflement aux images de l'exhumation à laquelle nous assistons dans la scène d'ouverture du film, sifflement qui est une véritable source d'angoisse pour le protagoniste. Ainsi, si de son côté Edgar Poe exprime l'idée que le narrateur éprouve une véritable terreur par rapport au fait d'être enterré vivant à travers une phrase de sa nouvelle que nous avons citée plus haut, Corman met en place une scène qui va faire passer cette idée par le visuel. C'est ce que nous avons expliqué en deuxième partie. Mais à la mise en scène s'ajoute le traitement tout particulier des sons qui passe principalement par l'air de *Molly Malone*. À celui-ci s'ajoute les sons de la besogne des fossoyeurs qui font dès lors presque partie de la musique, donnant forme à un thème musical macabre, évocateur de l'inhumation prématurée. À partir de là, le souvenir qu'a de cette scène le protagoniste est rattaché à la mélodie, et l'écoute de celle-ci va alors lui évoquer le spectacle de l'exhumation. Le cinéaste parvient donc à faire de la mélodie de *Molly Malone* un véritable leitmotiv évocateur de la scène d'ouverture, qui introduit l'idée que Guy Carrell est terrifié par l'inhumation prématurée. C'est ce que nous allons voir à présent en étudiant les autres utilisations de cette musique dans son adaptation.

Plus tard dans le film, pendant la scène du mariage entre Guy et Emily, cette dernière s'installe au piano et commence à jouer l'air de *Molly Malone*. Pendant ce temps, un plan nous montre Guy discuter avec le père de sa femme, mais il est distrait par l'activité de cette dernière. Le regard du protagoniste est tourné vers le hors-champ et semble plus attentif à l'air que joue Emily qu'à ce que lui dit le père de celle-ci, au point qu'il lui demande de répéter sa phrase. Alors que le père d'Emily s'exécute, le regard de Guy est toujours dirigé vers le hors-champ, alors que nous entendons les notes de *Molly Malone* jouées par sa femme. Puis, la caméra s'approche du visage de Guy, alors qu'il se tord en un rictus de douleur et que ses yeux se ferment. Il porte sa main à son oreille, et pendant que la caméra s'approche pour nous montrer ces éléments, nous entendons en son extradiégétique des cordes effectuer un son aigu angoissant pour accompagner la douleur du personnage. Ce dernier se dirige ensuite vers sa femme et, après lui avoir demandé ce qu'elle est en train de jouer, il la somme d'arrêter d'un air autoritaire, avant de quitter la pièce. Un plan d'ensemble le montre ensuite se courber au-dessus d'une table, et toute l'assemblée présente se dirige vers lui. En réponse à leurs interrogations, il leur exige de le laisser seul d'un air colérique et se retire. Alors qu'il monte l'escalier, une musique inquiétante accentue l'état dans lequel se trouve le protagoniste, alors perturbé par la musique que jouait sa femme. Puis, lorsqu'il arrive en haut des escaliers de sa maison, ayant laissé derrière lui ses convives, la caméra le filme en plan rapproché poitrine en train de se courber une nouvelle fois, avec sur le visage toujours une expression de douleur. Nous le voyons relever la tête et progressivement l'image du cadavre découvert dans le cercueil dans la scène d'ouverture apparaît, en surimpression et déformée, à la manière d'un fondu enchaîné. Nous entendons toujours les cordes accompagner ce moment d'angoisse que subit le protagoniste. Ici, ce qui nous est montré en surimpression prend l'aspect d'une image mentale. En effet, si l'on reprend ce que l'on a vu à propos des notions de focalisation et d'ocularisation, nous pouvons rappeler que François Jost explique que pour signifier l'image mentale au cinéma, il était possible d'avoir recours à une « ponctuation qui [médiatise] la représentation[175] » ; par exemple, une déformation de l'image, un flou, ou ce que nous avons dans *La Chute de la maison Usher* lorsque le rêve de Philip est introduit par une distorsion de l'image entraînant un fondu enchaîné à partir d'un plan sur le personnage allongé et les yeux fermés sur son lit. Dans le cas qui nous intéresse ici, la manière dont apparaît l'image déformée du cadavre en surimpression, dans une sorte de fondu enchaîné, par-dessus une image de la tête de Guy dont la caméra suit les

175 François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, *op.cit.*, p. 32.

mouvements, « joue comme un opérateur de modalisation » et amène un effet d'« ocularisation modalisée[176] ». Ainsi, la projection d'une telle image mentale à l'écran montre que le fait qu'Emily ait joué *Molly Malone* au piano a ramené le souvenir de l'exhumation dans l'esprit de Guy Carrell et l'a donc plongé progressivement dans un état d'angoisse. Dès lors, Corman montre une première fois que cette mélodie a un véritable pouvoir évocateur sur le protagoniste, qui se transmet également sur le spectateur. Le passage que nous venons d'étudier participe de façon significative à faire de *Molly Malone* le leitmotiv de l'angoisse de Guy Carrell, et il exprime à travers elle de manière implicite l'idée principale qui fut extraite de l'œuvre de Poe. Un autre passage va produire cet effet, dans lequel nous voyons la mélodie de *Molly Malone* plonger Guy dans une vision qui va le confronter directement à sa grande terreur.

En effet, juste avant qu'il ne se laisse emporter dans le rêve que nous avons analysé dans la deuxième partie, nous voyons une scène dans laquelle Guy entend quelqu'un siffler Molly Malone, de la même manière que dans la première scène. En effet, alors qu'il se promène avec Emily dans un bois plongé dans la brume, nous entendons faiblement le même sifflement que dans la première scène du film. Dès que l'air retentit, Guy Carrell s'interrompt et s'arrête pour écouter plus attentivement. Intriguée, Emily lui demande ce qui l'interpelle, et lorsque Guy lui demande d'écouter, elle prétend n'entendre aucun son. Guy s'élance soudainement seul dans le bois, laissant sa femme derrière lui. Une suite de plans montre le protagoniste traverser le bois brumeux, et le sifflement devient de plus en plus fort, à mesure que Guy progresse. Puis, nous voyons sur un des derniers plans de cette scène le personnage s'arrêter net dans sa course pour se plaquer contre un arbre. Lorsqu'il se retourne, il tombe face à l'un des deux fossoyeurs du début du film. Guy se retourne après quelques secondes, et son mouvement s'accompagne d'un brusque panoramique. Il y a ensuite un raccord amenant à un contrechamp, montrant le deuxième fossoyeur, arborant un sourire malsain et portant sa pelle, instrument lié à l'angoisse du protagoniste, sur son épaule. Un zoom nous rapproche du visage de ce personnage, avant qu'un gros plan nous montre de nouveau Guy. Son visage se tord en un rictus de peur, et il ferme les yeux avant de s'écrouler sur le sol, hors champ. Sur cette dernière image nous voyons apparaître des taches de couleur, puis un voile brumeux coloré fait la transition vers la scène de rêve que nous avons analysée dans la partie précédente, ces éléments faisant office de ces modalisateurs dont nous parle François Jost. Plusieurs choses se dégagent de cette courte

176 *Ibid.*

scène. Il y a d'une part le son, qui nous fait entendre l'air sifflé de Molly Malone. Il y a ensuite l'image qui montre Guy partir à la recherche de la source du sifflement. Puis il y a l'idée sous-jacente que ces deux éléments expriment ensemble. L'air sifflé de Molly Malone opère une certaine attraction sur le personnage, qui ne peut s'empêcher, malgré son aversion pour cette mélodie, d'en trouver la source, tant il est obsédé par l'idée de l'inhumation prématurée, que lui évoque donc le sifflement. En effet, après avoir entendu ce dernier, le protagoniste s'interrompt et focalise toute son attention sur ce son, qu'Emily ne semble pas entendre. Guy s'éloigne petit à petit de sa femme et de la caméra, comme happé par le sifflement, jusqu'à sortir du cadre. Il se retrouve ensuite seul, lancé dans la poursuite d'un son, qui symbolise ce qui l'obsède et le terrifie le plus. Cette musique n'opère pas seulement une attraction sur le corps de Guy, alors happé hors du cadre dès qu'elle retentit, mais également sur son esprit. En effet, de cette scène que déclenche l'air de *Molly Malone* découle tout un enchaînement de plans qui va mener le personnage jusqu'à un endroit isolé dans lequel il va sombrer dans les profondeurs de son subconscient, où se situent les images de sa phobie. Cette dernière est donc symbolisée à l'écran à travers le leitmotiv de *Molly Malone* qui a une véritable emprise sur Guy puisqu'il ne peut s'empêcher de se rapprocher de la source du sifflement, et donc de s'engouffrer au plus proche de son angoisse. Plus le sifflement est fort, plus Guy est proche de sa source, et donc se rapproche de ses peurs et obsessions. Lorsqu'il se retrouve enfin face à la source du son, il est confronté à l'image de sa peur, incarnée par les deux fossoyeurs, et s'écroule, emporté dans son subconscient, lieu habité par sa phobie.

Nous avons donc ici étudié de manière détaillée un cas très précis d'une représentation d'une idée poesque à l'écran par Corman. Dans *L'Enterré vivant*, celui-ci se sert de la première scène de son film pour mettre en place, tout comme le fait Poe dans sa nouvelle, l'idée principale qui est à la base du récit, que l'écrivain introduit avec cette phrase : « Être enseveli vivant, c'est à coup sûr la plus terrible des extrémités qu'ait jamais pu encourir une créature mortelle[177] ». Si nous pouvons dire qu'elle représente une idée, c'est parce que tout le percept que constitue sa nouvelle *L'Ensevelissement prématuré* donne corps à ce que nous dit Poe à travers cette phrase, à savoir que le narrateur pense qu'être enterré vivant est la chose la plus terrible qui soit. Cette idée se révèle comme étant le noyau du récit, autour duquel toutes les composantes de ce dernier gravitent. De son côté, Corman va procéder à une analogie en donnant corps à une idée équivalente à travers son

177 Edgar Poe, *Derniers contes*, *op.cit.*, p. 198.

film. À travers nos analyses, nous avons vu que grâce tout d'abord à sa mise en scène, il parvient à montrer que le protagoniste de son film, Guy Carrell, est terrifié à l'idée d'être enterré vivant, tout comme le narrateur le dit dans la nouvelle de Poe à travers la phrase en exergue.

Nous pouvons dire que l'implicite dans une œuvre se situe en deçà des percepts, des perceptions et sensations, c'est ce qui est contenu dans celle-ci. Dès lors qu'un ensemble, ayant ses propres composantes, est capable d'évoquer une idée tout comme peut le faire un autre ensemble différent, alors nous pouvons considérer cette idée comme un élément implicite. Le propre de l'idée est de prendre corps à travers un concept en philosophie, et un percept en art. Elle n'a pas d'existence matérielle en dehors de sa représentation, mais peut être matérialisée par différentes représentations. Toute nouvelle représentation d'une idée ne la reproduit pas à l'identique, mais en constitue un équivalent. L'idée exprimée à travers la nouvelle Poe l'est à travers tout un enchaînement de mots et de phrases, qui évoquent chez le lecteur le fait que le narrateur est effrayé à l'idée d'être enterré vivant. Le récit de l'écrivain devient donc le contenant de cette idée, il l'englobe et elle en est le noyau. Puis, Corman a extrait ce noyau de son contenant de base pour l'insérer dans un nouvel ensemble que définissent les images et les sons des films. Ceux-ci deviennent alors la forme qui donne corps au contenu qu'a extrait le cinéaste des œuvres qu'il adapte, et qui se retrouve donc dans un nouveau contenant. Aussi, le cinéaste produit une analogie cinématographique de l'idée littéraire qu'exprime Edgar Poe à travers sa nouvelle en en ayant extrait le noyau pour en faire celui de ses adaptations. Il ne s'agit pas pour nous de dire que le travail du cinéaste est identique à celui de l'écrivain, mais que nous pouvons bien parler ici d'équivalence, puisque la mise en scène de Corman est évocatrice de ce qui se situe en deçà de l'œuvre de Poe qu'il adapte. L'utilisation de la musique *Molly Malone* dans *L'Enterré vivant* montre qu'un élément peut évoquer des images ou des idées bien précises. Dès que la mélodie retentit, le spectateur, tout comme le personnage, est renvoyé aux images de la scène d'ouverture sans que celle-ci soit de nouveau montrée à l'écran. Elle est donc évoquée de manière implicite puisque présente à travers un simple son qui lui est rattaché. De plus, cette scène étant l'analogie de ce que Poe écrit dans sa nouvelle, notamment à travers la phrase que nous avons citée au début de ce paragraphe, Corman évoque indirectement, implicitement, le récit de Poe.

Ainsi, lorsque l'on dit que Corman est fidèle à l'esprit des œuvres de Poe plutôt qu'à la lettre, c'est bien à des éléments tels que celui que nous venons d'étudier dans *L'Enterré vivant* que l'on fait référence. L'esprit poesque, ce sont les idées qui sont véhiculées à travers les œuvres d'Edgar Poe, ce sont celles qui prennent corps à travers elles. Là où l'on peut dire que Corman est fidèle à cet esprit poesque, c'est que tout le corpus de ses adaptations de l'écrivain porte en lui l'empreinte des œuvres de ce dernier. Car si nous nous sommes intéressé précisément au cas de l'utilisation de *Molly Malone* dans *L'Enterré vivant*, toute l'esthétique que le cinéaste construit à travers ses films participe également à donner corps à un ensemble d'idées poesques : la mort, le subconscient, la maladie, etc. L'esprit poesque, chez l'écrivain, se situe derrière chaque œuvre, derrière chaque mot ou chaque phrase qui vont exprimer ses différentes idées. Chez Corman, il est représenté, il prend corps, derrière chaque élément de décor, derrière chaque arbre mort, derrière chaque filtre de couleur ou derrière chaque personnage de Vincent Price. Alors que Poe, de son côté, se sert de sa plume, de ses mots, pour créer une histoire représentative d'une idée, les films de Corman forment tout un paysage d'images et de sons qui portent en eux l'esprit des œuvres de Poe, c'est-à-dire des idées qui y ont été empruntées, et dont il fait l'analogie à travers ses propres propositions visuelles. Les œuvres de l'écrivain et les films du cinéaste ont en commun leur noyau, qui fut extrait des récits littéraires du premier pour constituer la base, le centre, des récits filmiques du second.

Si l'esprit d'une œuvre est l'idée qui en ressort (en même temps qu'il est l'idée qui en est à l'origine), et si la lettre est la modalité d'expression qui véhicule cette idée, alors nous avons pu voir que Corman, dans ses adaptations de Poe, en s'éloignant de cette deuxième strate du fait que ses œuvres sont cinématographiques, se rapproche néanmoins de la première, en extirpant chez l'écrivain les idées de ses œuvres pour les retranscrire à l'écran avec ses propres moyens. Tout d'abord, avec la proposition que nous avons faite concernant la place de l'acteur Vincent Price dans notre corpus, nous avons montré que nous pouvions envisager celui-ci comme une entité se dédoublant d'un film à l'autre, et se distinguant comme le centre de gravité des thèmes et motifs poesques représentés à l'écran. Ceux-ci font partie de ce que nous avons introduit comme étant deux composantes majeures des objets que nous étudions, à savoir l'esprit et la lettre. Nous nous sommes appuyé sur Gilles Deleuze et Félix Guattari afin de concevoir les récits littéraires et les films que nous

étudions comme des percepts, ce qui nous a permis d'identifier l'esprit et la lettre comme des composantes d'une œuvre donnée et de voir leurs caractéristiques dans le cas des objets que nous étudions. Ainsi, nous avons pu voir que Corman, à travers ses films, construit une analogie cinématographique des œuvres de l'écrivain en en représentant l'esprit à l'écran, à travers des éléments que nous avons donc étudiés, et qui constituent l'esthétique générale de ses films. « L'esprit avant la lettre » donc, puisque le cinéaste privilégie une esthétique proposant l'analogie des idées qui se trouvent derrière chaque récit de l'écrivain plutôt que de tenter d'en copier la moindre phrase afin d'en porter l'équivalent visuel à l'écran.

CONCLUSION

Traiter de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma en y abordant la question de la fidélité peut être considéré comme un exercice assez vain, en plus d'être relativement complexe au vu des frontières qui séparent les médiums littéraire et cinématographique. Nous avons néanmoins fait de cette question de la fidélité le cœur de notre sujet et de notre réflexion, et nous avons déterminé à travers elle un but précis. Elle est en effet, dans le cadre d'une adaptation d'un récit littéraire au cinéma, toute relative, du fait que si fidélité d'un film vis-à-vis d'une œuvre de littérature il peut y avoir, elle ne peut dépasser un certain niveau. C'est-à-dire que jamais une œuvre filmique ne pourra être complètement fidèle à une œuvre littéraire du fait qu'elle appartient au domaine cinématographique. Les divergences modales que l'on constate entre ces deux médiums entraînent inévitablement des différences qui compromettent une fidélité totale. Il s'agit là d'une évidence qu'il est néanmoins nécessaire d'évoquer, puisqu'elle est à la base de la réflexion que nous avons menée tout au long de ce mémoire. En effet, nous avons conduit cette étude dans le but de démontrer qu'une adaptation peut faire preuve de fidélité vis-à-vis d'une œuvre littéraire à un certain degré, et nous avons construit à travers trois grandes étapes une proposition de définition d'un niveau de fidélité précis, que nous avons décidé de nommer la fidélité latente.

Cette appellation tient son origine de la particularité des films que nous avons choisi de mobiliser pour notre démonstration, puisque c'est à travers eux que nous avons envisagé la possibilité de dresser une telle définition. En effet, nous avons vu que divers auteurs considèrent les adaptations de Poe par Roger Corman comme particulièrement fidèles à l'œuvre de l'écrivain, tout en reconnaissant que les films s'éloignent parfois considérablement de celle-ci. C'est cet éloignement que nous avons abordé lors de la première étape de notre démonstration, qui se situait dans une approche très frontale de l'adaptation, grâce à laquelle nous avons posé les bases des notions de récit en littérature et en cinéma. Cette étape nous a aidé à constater que récit littéraire et récit cinématographique ne se définissent tout d'abord pas de la même manière, et ne sont pas non plus produits à travers les mêmes procédés et les mêmes mécaniques. S'il s'agit là d'un constat évident, il constituait néanmoins une étape indispensable de notre définition puisque la fidélité latente

a pour première caractéristique majeure de désigner un éloignement des films vis-à-vis de l'œuvre originale. Cet éloignement se situe au niveau de la narration, c'est-à-dire de la production du récit et de la forme et du contenu de celui-ci. Nous avons justifié cela en analysant la façon dont Corman portait à l'écran les récits d'Edgar Poe, en montrant tout d'abord les caractéristiques de ces derniers, qui peuvent faire obstacle à tout travail d'adaptation. Nous avons également analysé les différentes reconfigurations qui ont été effectuées afin de traduire les mots de Poe en images et en mouvements, notamment en ce qui concerne la caractérisation des personnages ainsi que leur implication dans les récits. Tout ce que nous avons pu voir nous a permis d'expliquer les différences entre les films et les œuvres adaptées, que nous pouvons considérer comme inévitables du fait du changement de médium. Aussi avons-nous pu développer les éléments justifiant l'infidélité du cinéaste vis-à-vis des œuvres de l'écrivain en termes de récit et d'histoire. Celle-ci constitue la première des caractéristiques majeures de la fidélité latente.

La deuxième grande étape de notre étude nous a ensuite permis de rentrer dans les premières nuances de la notion que nous avions pour objectif de définir. En analysant les films de Corman à travers trois aspects qui ont structuré notre deuxième partie, nous avons montré la façon dont le cinéaste est parvenu à retranscrire à l'écran un univers visuel et thématique poesque. En montrant à travers l'œil de sa caméra des mondes diégétiques marqués par la présence de la mort et habités par les rêves et hallucinations des différents personnages qui y évoluent, il est parvenu à construire à travers cette traduction cinématographique des œuvres de Poe un ensemble esthétique évocateur de ces dernières. Grâce à cette étape, nous avons pu montrer la deuxième caractéristique majeure de la fidélité latente, et élément principal de notre définition ce celle-ci. En effet, si les films ne respectent pas les récits de Poe de par leur différence de forme, le réalisateur fait néanmoins preuve d'un certain respect vis-à-vis de l'univers de l'écrivain, dont il a préféré dépeindre l'équivalent sous une forme cinématographique plutôt que de tenter de les reproduire à l'identique (du moins autant qu'il n'aurait pu le faire avec les moyens à sa disposition).

À présent, en mettant en relation les deux éléments principaux que nous venons de rappeler, nous arrivons à une première conclusion. La fidélité latente désigne l'éloignement narratif et le rapprochement esthétique et thématique, amenant à envisager les films comme des équivalents cinématographiques des œuvres littéraires qu'ils adaptent. Seulement, afin d'envisager les films de Corman comme tel, il a fallu trouver le liant permettant de trouver

une véritable relation entre les éléments non fidèles et les éléments fidèles que nous avons repérés, afin de définir un rapport entre ceux-ci qui est l'élément clé de notre définition, et qui nous permettrait de dépasser la simple énumération des différences entre les œuvres.

Les notions d'esprit et de lettre ont servi en quelque sorte à cimenter les éléments que nous avons développés dans la première et la deuxième partie. Si ces deux termes semblent à première vue assez abstraits, ils sont néanmoins évoqués par plusieurs auteurs, et c'est auprès de Jean Mitry que nous avons pu commencer à les définir avec précision. En prenant les notions d'esprit et de lettre et en les envisageant comme des composantes essentielles d'une œuvre donnée, nous avons pu y rattacher des éléments bien précis qui permettent de les définir. C'est enfin en envisageant les œuvres de Poe et les films de Corman comme des percepts, en tant qu'ils sont définis par Gilles Deleuze et Félix Guattari, que nous avons montré que nous pouvions considérer esprit et lettre comme de véritables composantes de nos objets d'étude, nous permettant d'établir le lien entre ce que nous avons développé dans la première et la seconde partie. Aussi, la lettre renvoie-t-elle à ce que nous avons vu dans la première partie, et donc aux éléments qui montrent l'éloignement des films de Corman vis-à-vis des œuvres de Poe en termes de récit. D'un autre côté, l'esprit, renvoyant à ce qui est exprimé et véhiculé par une œuvre, se rattache à ce que nous avons vu à travers nos analyses et différents outils en deuxième partie, et donc aux éléments qui montrent la façon dont Corman tend à donner une représentation à l'écran de l'univers esthétique et thématique d'Edgar Poe. Ce qui caractérise donc le corpus de films de que nous avons étudié, c'est la façon dont leur réalisateur est parvenu à extraire des œuvres d'Edgar Poe leurs éléments implicites afin de leur donner une nouvelle consistance, une nouvelle forme, construite grâce aux procédés cinématographiques. Envisager la possibilité d'exprimer des idées analogues à celles d'une œuvre littéraire au cinéma implique d'adopter une vision particulière de l'adaptation, et nous pouvons, pour y parvenir, nous reposer sur une approche élargie du sujet à partir de la notion de multivers.

Les œuvres d'Edgar Poe constituent aujourd'hui le noyau d'un multivers composé d'une grande toile d'univers alternatifs qui gravitent autour de lui. Ce noyau possède deux grandes composantes que sont la lettre et l'esprit, la première se référant à la forme donnée aux récits, le second renvoyant aux idées, aux thématiques et à l'esthétique que ceux-ci expriment. Chaque œuvre qui emprunte le nom d'un récit de Poe, qui en reprend certains éléments comme l'histoire ou certains personnages, se voit attiré par la force

gravitationnelle du noyau que représentent les œuvres de l'écrivain et s'ajoute à la multitude d'univers alternatifs qui en découlent. Chacun de ces derniers constitue une version différente des œuvres de Poe, en est une nouvelle représentation. Les films de notre corpus se situent parmi ces univers alternatifs et font donc partie du multivers gravitant autour du noyau que représentent les œuvres de Poe. Cet univers alternatif, qui fut donc l'objet de notre étude, possède ses propres caractéristiques qui le définissent, faisant de lui une alternative cinématographique aux œuvres littéraires de l'écrivain. Les films de Corman sont autant de percepts formant le contour de cet univers alternatif, qui contient alors les composantes de ceux-ci. Ces composantes tirent leur origine de la lettre et de l'esprit du noyau du multivers, et nous permettent de définir le niveau de fidélité des films vis-à-vis de ces deux grandes composantes. Ce que nous avons vu dans la première partie nous permet d'avancer que les composantes proprement cinématographiques donnant forme aux films que nous avons mobilisés construisent un ensemble narratif sensiblement différent de ce que constituent les composantes proprement littéraires des œuvres de Poe. La lettre correspondant à la forme donnée aux récits, à la structure de ceux-ci, et se définissant à travers ses composantes, nous pouvons donc remarquer que les ensembles construits par Poe et par Corman sont différents. Les films de ce dernier sont ainsi infidèles à la lettre, puisque formés par des composantes propres au cinéma, incapables de reproduire une forme donnée par des composantes propres à la littérature. Cependant, sous ces contours se situent des éléments implicites, qui s'expriment à travers les percepts donnant leur forme aux films, mais qui se situent avant tout en dessous d'eux. En nous rapprochant du noyau autour duquel gravite l'univers alternatif proposé par Corman, ainsi que des profondeurs de celui-ci, nous remarquons que les éléments véhiculés sont similaires, et qu'en réalité le cinéaste produit à travers ses adaptations une grande analogie cinématographique de l'univers esthétique et thématique d'Edgar Poe. Entendons par là qu'à travers le visuel et le sonore, Corman a donné corps à un grand ensemble de sensations et perceptions qui émanent directement de ses lectures des œuvres de l'écrivain, dont le contenu est dépeint à travers le dispositif cinématographique qui lui donne un nouveau corps.

L'univers alternatif créé par le cinéaste possède sa propre structure, sa propre harmonie. C'est-à-dire qu'il possède son propre noyau autour duquel gravitent les objets qui lui donnent forme. L'omniprésence de l'acteur Vincent Price au sein du cycle Poe de Corman fait qu'il devient une entité possédant une véritable force évocatrice d'un esprit

poesque. Chacun des dédoublements de l'acteur fait de celui-ci un élément particulièrement massif et important au sein de l'univers alternatif que nous avons étudié, et les sphères d'actions qui sont rattachées aux actants qu'il a incarnés gravitent de fait autour de lui, entité unique rendue multiple par chacune de ses interprétations. Aussi Price peut-il être considéré comme le noyau de cet univers alternatif cinématographique composé par Corman, et autour de lui tourne chaque sphère d'actions porteuse d'idées poesques, extraites des œuvres de l'écrivain par le cinéaste afin de nourrir l'univers esthétique et thématique qu'il dépeint à travers sa caméra. Si rendre un récit cinématographique identique à un récit littéraire représente une tâche impossible pour des raisons que nous avons énumérées, dresser une alternative d'un support de base à travers un autre médium paraît envisageable. C'est en tout cas ce que nous montre le cycle Poe de Corman. En faisant rentrer sa caméra dans l'esprit de ses personnages et en explorant les décors tels que nous les avons analysés, le cinéaste donne un corps cinématographique à des éléments extraits du corps littéraire des œuvres de l'écrivain.

Pour conclure, nous pouvons dire que plus qu'une adaptation, Corman a proposé à travers ses films une véritable analogie des œuvres d'Edgar Poe par les images et les mouvements. La caméra du cinéaste a pris la relève de la plume de l'écrivain, mais tous deux sont des outils qui ont en commun de donner une existence à un esprit que l'on retrouve à la fois dans les œuvres adaptées et dans leurs adaptations filmiques. Infidèle à la lettre, Corman, par la puissance évocatrice de l'analogie, est parvenu à créer de l'implicite dans ses adaptations, en dressant un portrait en images et en sons de l'esprit poesque situé derrière les mots et les phrases des récits qu'il a portés à l'écran. Aussi, la fidélité latente se définit par tout le paradoxe qu'elle représente, puisqu'elle désigne un film ou un ensemble de films qui, plus que l'adaptation d'une ou plusieurs œuvres littéraires données, en font l'analogie par l'image, le mouvement et le son, tout en assumant l'impossibilité de reproduire à l'identique le propre du littéraire à l'écran, à travers des écarts significatifs de forme. Ainsi, ce seraient souvent des éléments à première vue infidèles aux récits adaptés qui portent en eux tout le respect dont le cinéaste fait preuve vis-à-vis de ceux-ci. Le cas du cycle Poe de Corman nous a permis d'envisager une vision particulière du sujet d'étude que représente l'adaptation, que nous avons placé dans des territoires de plus en plus retranchés afin d'en explorer les nuances. Peut-être serait-il envisageable, à présent, de sortir des frontières de l'adaptation pour mettre la notion de fidélité latente à l'épreuve, à travers un corpus d'objets plus étendu par exemple. Nous avons parlé du multivers, en désignant le

cycle Poe de Corman comme faisant partie d'une multitude d'univers alternatifs basés sur l'œuvre de l'écrivain. Seulement, les alternatives sont multiples et ne prennent pas nécessairement la forme cinématographique. Afin de rester proche de notre sujet, nous pouvons prendre l'exemple des œuvres de Lovecraft, qui a créé avec ses divers romans et nouvelles une véritable mythologie fictive dont les figures ont nourri nombre de films, séries, comics, mais également de nombreux jeux vidéo, jeux de plateau, jeux de rôle, qui ne sont pas des adaptations directes des œuvres de l'écrivain. Le mythe développé par ce dernier au fil de ses œuvres s'est donc étendu grâce aux multiples utilisations qui en ont été faites à travers ces médiums divers. Ainsi, la présence de figures et motifs lovecraftiens au sein d'objets éloignés de la littérature permettrait peut-être de renforcer la notion de fidélité latente dont nous avons proposé une définition dans cette étude, en la mettant à l'épreuve à travers des objets de recherche plus étendus.

BIBLIOGRAPHIE

I. Outils méthodologiques

I.1. Théories du cinéma

Ouvrages :

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2008 [1983].

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001 [1963].

WEBER Alain, *Cinéma(s) français 1900-1939 : pour un monde différent*, Paris, Éditions Séguier, 2002.

Contributions à des ouvrages collectifs :

AMIEL Vincent, « L'objet premier du cinéma », dans AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève, VIVIANI Christian (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Numéros et articles de périodiques :

HAMMUS VALLÉE Réjane (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, *CinémAction*, n° 102, 1er trimestre 2002.

PAQUET-DEYRIS Anne-Marie (dir.), *Les cinémas de l'horreur : les maléfiques, CinémAction*, n° 136, 2010.

PUAUX Françoise (dir.), *Architecture, décor et cinéma*, *CinémAction*, n° 75, 2e trimestre 1995.

STARFIELD Penny (dir.), *Masque et lumière*, *CinémAction*, n° 118, 2006.

VIVIANI Christian (dir.), *Le costume, CinémAction*, n° 144, 2012.

Sources en ligne :

NACACHE Jacqueline, « Le personnage filmique », cours *Théorie littéraire*, 2008-2009, en ligne sur https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf, dernière consultation le 28/05/2019.

I.2. La littérature et les autres arts

Numéros et articles de périodiques :

ROHMER Éric, « Le celluloïd et le marbre I : Le bandit philosophe », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 32-37.

ROHMER Éric, « Le celluloïd et le marbre II : Le siècle des peintres », *Cahiers du cinéma*, n° 49, juillet 1955, p. 10-15.

ROHMER Éric, « Le celluloïd et le marbre III : De la métaphore », *Cahiers du cinéma*, n° 51, octobre 1955, p. 2-9.

Sources en ligne :

« Un dialogue entre Julien Gracq et Jean Guillou : Musique et musicalité », *Symphonia*, n° 28, en ligne sur http://maisonjuliengracq.fr/IMG/pdf/entretien_entre_julien_gracq_et_jean_guillou.pdf, dernière consultation le 28/05/2019.

I.3. Sur l'adaptation

Ouvrages :

CLÉDER Jean, JULLIER Laurent, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris Flammarion, coll. « Champs arts », 2017.

DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Éditions Nota Bene, 1999 [1988].

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma & littérature : le grand jeu*, De l'incidence éditeur, 2010.

Contributions à des ouvrages collectifs :

STAM Robert, « Beyond fidelity: the Dialogics of adaptation », dans NAREMORE James (dir.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.

Numéros et articles de périodiques :

SERCEAU Michel (dir.), *Le remake et l'adaptation*, *CinémAction*, n °53, 4e trimestre 1989.

Textes universitaires :

ADAM Delphine, *De l'écrit implicite à l'écran explicite : L'adaptation cinématographique des récits fantastiques d'Edgar Allan Poe*, mémoire en Lettres, dirigé par Jean Cléder, Université Rennes 2, 2004.

BLANCHOT Louis, *L'adaptation cinématographique de « Madame Bovary » de Gustave Flaubert par Claude Chabrol : un processus de reconfiguration du récit*, mémoire en Arts, Lettres, Langues : Études cinématographiques, dirigé par Éric Thouvenel, Université Rennes 2, 2011.

I.4. Narratologie générale

Ouvrages :

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Numéros et articles de périodiques :

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 152-163.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-151.

I.5. Narratologie filmique :

Ouvrages :

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2015 [1988].

GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2017 [1990].

JOST François, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

I.6. Philosophie

Ouvrages :

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Numéros et articles de périodiques :

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », transcription de TESSON Charles et TOUATI Emmanuelle d'une conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Fémis en 1987, *Trafic*, n° 27, automne 1998, p. 133-142.

Sources vidéo :

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, 1988 [1996], réalisé par Michel Pamart, DVD Éditions Montparnasse, 2004.

II. Objets d'étude

II.1. Edgar Poe et la littérature fantastique

Ouvrages :

BONAPARTE Marie, *Edgar Poe : étude psychanalytique,* vol. 1*,* Paris, Les Éditions Denoël et Steele, 1933.

LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier Montaigne, 1947.

Contributions à des ouvrages collectifs :

HUXLEY Aldous, « From "Vulgarity in literature" », dans REAGAN Robert (dir.), *Poe : a collection of critical essays*, Prentice Hall, Engelwood Cliffs, 1967.

Œuvres :

LOVECRAFT Howard Philips, *L'Affaire Charles Dexter Ward*, traduction de Jacques Papy, Paris, J'ai Lu, 1981 [1941].

POE Edgar Allan, *Derniers contes*, traduction de Félix Rabbe, Albert Savine, 1887.

POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 1972 [1857].

II.2. Le cinéma fantastique et Roger Corman

Ouvrages :

CHAMPCLAUX Christophe, TAHIR MERIAU Linda, *Le Film Fantastique*, Paris, Le courrier du livre, 2016.

PELOSATO Alain, *Le cinéma fantastique*, Pantin, Naturellement, 1998.

PRÉDAL René, *Le cinéma fantastique*, Paris, Éditions Seghers, 1970.

ROBERGE Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Laval, Les presses de l'Université Laval, 2004.

SKAL David, *Hollywood Gothic: The tangled web of Dracula from novel to stage to screen*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Numéros et articles de périodiques :

CHABROL Claude, DONIOL-VALCROZE Jacques, GODARD Jean-Luc, KAST Pierre, MOULLET Luc, RIVETTE Jacques, TRUFFAUT François, « 30 Réponses d'Amérique », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, 1963, p. 32-35.

SCHUPP Patrick, « Rencontre avec Roger Corman », *Séquences*, n° 78, octobre 1974, p. 20-24.

II.3. Sur les films du corpus

Ouvrages :

DUBOIS Régis, *Drive-in & Grindhouse cinema : 1950's-1960's*, Paris, Éditions Imho, 2017.

Contributions à des ouvrages collectifs :

SHARRETT Christopher, « Revisiting Corman's Poe », dans MENEGALDO Gilles (dir.), *Gothic News, Volume 2: Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010.

Numéros et articles de périodiques :

ANDREVON Jean-Pierre, « Un humour satanique », *L'Écran Fantastique*, décembre 1970, *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

BERTHOMIEU Pierre, « Tombe des idées envoûtées : notes sur Edgar Allan Poe à l'écran », *Positif*, n° 615, mai 2012, p. 59-61.

CORMAN Roger, « Ma petite philosophie de l'horreur », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

DESSERE Gérard, « Les thèmes américains », PITON Jean-Pierre (dir.), *Le cinéma fantastique*, *CinémAction*, n° 74, 1er trimestre 1995, p. 80-91.

GARSAULT Alain, « Un univers mordbide et infernal », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

GRISOLIA Michel, « Incandescence et miroitements », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

JORGE TORRES Mário, « The phosphorescence of Edgar Allan Poe on Film: Roger Corman's 'The Masque of the Red Death' », *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 11, n° 1, printemps 2010, p. 182-191.

LACOURBE Roland et LEFÈVRE Raymond, « Un exercice de style un peu appliqué », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

MAGGI Gilbert, « L'Épouvante au cinéma IV : à la recherche d'Edgar Poe ». *Séquences*, n° 57, avril 1969, p. 9-18.

ODDOS Christian, « Sadisme gratuit et philosophie primaire », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

ROULET Sébastien, « Par-delà la pacotille, la fascination de la Mort », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, 15 mai 1980, p. 72.

TESSIER Max, « Une splendeur flamboyante et byzantine », *L'Avant-scène cinéma*, n° 248, mai 1980, p. 72.

FILMOGRAPHIE

I. Corpus primaire

CORMAN Roger, *La Chute de la maison Usher*, MGM/United Artists, MGM Home Entertainment, 2003 [1960],

Durée : 79 min.

Format d'image : 2.35 : 1

Format de pellicule : 35 mm

Scénario : Richard Matheson

Production : James H. Nicholson (producteur exécutif), Roger Corman (producteur)

Directeur de la photographie : Floyd Crosby

Principaux acteurs : Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey, Harry Ellerbe

CORMAN Roger, *La Malédiction d'Arkham*, Sidonis Calysta, Arcadès, 2011 [1963].

Durée : 87 min.

Format d'image : 2.35 : 1

Format de pellicule : 35 mm

Scénario : Charles Beaumont

Production : James H. Nicholson (producteur exécutif), Samuel Z. Arkoff (producteur exécutif), Roger Corman (producteur), Ronald Sinclair (producteur associé)

Directeur de la photographie : Floyd Crosby

Principaux acteurs : Vincent Price, Debra Paget, Lon Chaney Jr.

CORMAN Roger, *L'Enterré vivant*, Sidonis Calysta, Arcadès, 2011 [1962].

Durée : 81 min

Format d'image : 2.35 : 1

Format de pellicule : 35 mm

Scénario : Charles Beaumont, Ray Russell

Production : Roger Corman (producteur), Samuel Z. Arkoff (producteur), Gene Corman (producteur exécutif)

Directeur de la photographie : Floyd Crosby

Principaux acteurs : Ray Milland, Hazel Court

CORMAN Roger, *Le Masque de la mort rouge*, Sidonis Calysta, Seven 7, 2010 [1964].

Durée : 89 min

Format d'image : 2.35 : 1

Format de pellicule : 35 mm

Scénario : Charles Beaumont, R. Wright Campbell

Production : Roger Corman (producteur), George Willoughby (producteur associé)

Directeur de la photographie : Nicolas Roeg

Principaux acteurs : Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher, David Weston, Nigel Green

II. Corpus secondaire

EPSTEIN Jean, *La Chute de la maison Usher*, Agnès B cinéma, La Cinémathèque Française, Potemkine films, 2014 [1928].

CORMAN Roger, *La Tombe de Ligeia*, Sidonis Calysta, Arcadès, 2011 [1964].

CORMAN Roger, *La Chambre des tortures*, Lancaster, Arcadès, 2004 [1961].

CORMAN Roger, *Le Corbeau*, MGM/United Artists, MGM Home Entertainment, 2003 [1963].

CORMAN Roger, *L'Empire de la terreur*, MGM/United Artists, MGM Home Entertainment, 2003 [1962].