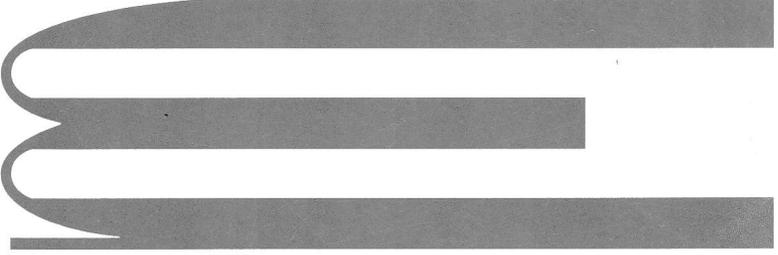
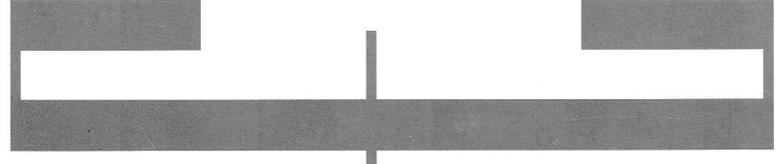


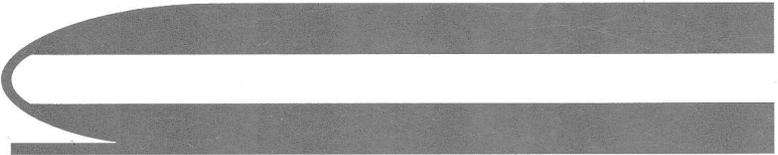
rites et mythes



contemporains



sciences, créateurs, créatures



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, SCIENCES RELIGIEUSES

1 9 9 2



15



À CORPS PERDUS

HELENE PUISEUX

Des porcs mutants produisent de l'hémoglobine humaine (*Le Monde*, 19 juin 1991), on greffe un foie de babouin à un homme de trente-cinq ans (*Le Monde*, 2 juillet 1992); chaque jour, à la télévision et dans les journaux ce ne sont que sang contaminé, embryons congelés, jetés ou gardés, avec ou sans leur petite personnalité, tapie ou non, dans leurs quatre cellules. Nous avons peur de nos médecins, peur de nous-mêmes aussi, peur de ne pas savoir fixer le début de notre individualité et peur de nous situer sur une échelle de la création dont nous n'occuperions pas, en toute certitude, le barreau du haut.

Avec ces thèmes binaires, savoir et pouvoir, humanité et animalité, créateur et créatures, le cinéma organise régulièrement des championnats science/société. Ce discours n'est pourtant ni monotone, ni achevé : l'originalité de chaque réalisateur, et les différences de contexte dûes aux dates de tournage établissent des rapports nouveaux entre les matériaux filmiques de base, espace, personnages, temps; ce qui donne à chacun des combattants des handicaps divers, et pour une même issue, des chemins bien différents.

A partir d'un même type de source, deux romans anglais de la fin du siècle dernier¹, le cinéma américain a construit les deux films analysés ici. *Dr Jekyll et Mr Hyde* (*Dr Jekyll and Mr Hyde*), Victor FLEMING, USA, noir & blanc,

1 h 50, 1941² et *L'île du Dr Moreau* (The Island of Dr Moreau), Don TAYLOR, USA, couleur, 1976³. Si la beauté des images leur est commune, chacun dans leur style, - années Quarante, années Soixante-dix, noir et blanc, couleur - la structure et le déroulement en sont bien différents; c'est à ce titre de modèles cinématographiques presque extrêmes qu'ils figurent côte à côte⁴, le premier menant son récit à l'aide de l'architecture de l'espace, l'autre, par le découpage du temps.

S C I E N C E C O N T R E S O C I É T É I D R J E K Y L L E T M R H Y D E

Stevenson avait construit son roman sur le dévoilement progressif du mystère que les amis de Jekyll avaient repéré dans la vie de ce médecin respectable et vieillissant; *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, - tel est le titre du roman - n'était vraiment dénoué que par la confession écrite de Jekyll, sorte de flash-back *post-mortem*, où l'on apprenait que les deux hommes n'étaient qu'un seul individu. Dans le film de Fleming, les changements s'opèrent à vue, nul suspense, nulle hésitation pour le spectateur qui peut lire les ravages opérés, par la créature, chez Jekyll et chez les personnes qu'il côtoie.

Si l'on adopte pour clé la création de Hyde dans le laboratoire, ce récit linéaire, d'une heure quarante-huit, se divise en deux grandes parties, de longueurs inégales : la première, deux jours contenus en environ trente minutes réparties sur dix-huit scènes, se déroule avant la création, elle met en place la société et sa composition géométrique, et dresse le portrait de Jekyll sans Hyde, par touches successives.

Après l'épisode de la création (environ huit minutes), une longue deuxième partie (une heure dix), où plusieurs mois se déroulent pratiquement sans repères, fait co-exister, tant bien que mal, Jekyll et Hyde. Elle est marquée par la perte du contrôle de Jekyll sur Hyde, et conduit à leur mort, semant quelques cadavres sur leur passage.

Ces deux parties se trouvent coïncider avec deux modes de rapport à la science : Jekyll avant dédoublement expose ses théories et travaille; après la création de Hyde, la science semble disparaître du champ de ses préoccupations et de son désir. Elle est en fait partout présente, envahissante, d'un bout à l'autre : Jekyll seul ne parle que d'elle, Hyde seul en est une vivante représentation.

Ces divisions coïncident enfin avec l'exposition d'une sexualité : sous sa forme Jekyll, avant Hyde ou sans Hyde, le jeune médecin est passionné par le charme des femmes mais il ne peut passer à l'acte, pris dans le lacs des convenances; Hyde, seul, jouit surtout de faire souffrir une jeune femme, qu'il a connue en étant Jekyll et qu'il entretient; la cruauté mentale et la violence physique prennent la place de l'activité intellectuelle et du plaisir sexuel.

LA SOCIÉTÉ : ET FLEMING CRÉA LA FEMME

Le roman de Stevenson était une affaire d'hommes. Trois silhouettes féminines apparaissaient fugitivement, cantonnées dans des rôles fortement passifs : une petite fille était piétinée par Hyde; une femme de chambre assistait à l'un de ses autres crimes et s'évanouissait; une logeuse, enfin, témoignait de l'existence réelle de cet assassin, puisqu'elle lui louait un appartement. Elles étaient citées pour disparaître aussitôt évoquées. Cette manière négative, en creux, de situer le sexe, n'a pas été reprise par les scénaristes d'Hollywood.

Les versions de 1920 et de 1931 introduisaient quelques femmes dans l'histoire inventée par Stevenson, mais sans qu'elles organisent le récit, dont Jekyll et Hyde restaient seuls héros. La version de Fleming, en revanche, établit un monde féminin à part entière, avec la création d'une pléiade de personnes "du sexe".

Beatrice Emery est fiancée à Jekyll; fille d'un aristocrate à principes, elle est interprétée par Lana Turner qui, habituée aux rôles de femme fatale, lui communique sa séduction : la jeune Bea est très peu jeune fille fin de siècle; ses costumes élégants, ses robes très décolletées, alternant avec des mantelets subtilement chastes, le cadre riche, lumineux et fleuri où elle vit, agissent sur Jekyll comme une fleur sur une abeille. Ivy est la version populaire de la jeune femme; jouée par Ingrid Bergman, elle est plus réservée dans les codes de sa propre classe, que Bea dans la sienne : de nombreuses indications de costumes, d'attitudes et de place dans le cadre de l'écran, les donnent, non pas pour opposées, mais comme les deux versions sociales d'une même séduction féminine. D'ailleurs Jekyll/Hyde ne s'y trompe pas, et les confond dans les mêmes visions érotiques.

COUPLES STABLES ET INSTABLES

A côté de Bea et Ivy, on trouve d'imposantes figures, les épouses des notables du dîner Marley, et une silhouette, celle de Marcia, une amie d'Ivy. Avec ce matériel humain, le film invente un comportement et une morale à la société londonienne qu'il compose, en deux strates, l'une aristocratique, l'autre populaire, bâties sur des couples légitimes, des codes conjugaux et amoureux, des convenances.

Une première série de couples se distribue sur l'échelle de la sexualité, aux diverses étapes des relations qu'elle peut commander ou engendrer, des plus conformes et stables aux plus brèves et aux plus brutales :

- maris et femmes, tels sont M. et Mme Higgins, Lord et Lady Marley, le Dr et Mme Courtland, le colonel et Mme Weymouth, Freddie et Marcia; Sir Charles, veuf, reste fidèle à sa femme;
- père et fille : Sir Charles et Beatrice, lien de filiation légitime de l'aristocratie, liée à l'état de mariage cité plus haut;
- fiancé et fiancée : Jekyll et Beatrice;
- amant et maîtresse : Hyde et Ivy;
- violeurs et violées : un inconnu et Ivy, Hyde et Bea.

D'autres personnages sont comme aspirés par cette abondance de liens et se plient docilement à cette problématique du couple que le film propose, on peut même dire impose; ils se présentent alors comme les éléments d'une relation sociale solide, où les individus sont liés aux pouvoirs et aux valeurs qu'ils représentent et qui sont leur raison d'être dans le film. Ainsi le Dr Heath, chef de l'hôpital psychiatrique et patron de Jekyll, est-il lié à la médecine officielle. De même le Dr Courtland, non content d'être l'époux de la visible Mme Courtland, fait couple avec le pouvoir politique, par l'intermédiaire de la Reine Victoria, dont il est le médecin personnel. Enfin, crescendo, l'évêque se trouve lié, lui aussi, avec la Reine Victoria qu'il célèbre et loue, lié avec l'Eglise dont la Reine, dans le système anglican, est le chef; plus encore il fait couple avec Dieu qu'il représente et dont il transmet le point de vue lors des discussions qui l'opposent à Jekyll.

Deux personnages sont importés *mutatis mutandis*, du roman de Stevenson, qui, je le répète, était un roman de célibataires, Poole et Lanyon. Poole est un serviteur qui s'assimile à son maître, qui croit comprendre ses désirs, et lui propose des distractions raisonnables : boire du porto, voir une revue aux Variétés; lorsqu'il parle du mariage prochain de Jekyll, il dit "notre mariage", il en est un décalque populaire et respectueux. Le Dr John Lanyon, ami de

Jekyll, est rajeuni comme lui, en jeune premier bien lissé. Beaucoup de signes font de lui un Jekyll sans défaut (sans désir, ni de science, ni de sexe), un gendre tel que le rêverait Sir Charles : d'abord le rôle de remplaçant qu'il joue, du vivant de Jekyll, à table, au concert, etc., dans toutes les circonstances où ce dernier fait défaut et que l'on verra plus bas; ensuite sa présence, sur la terrasse, auprès de Beatrice après la mort de Sir Charles et dont on peut supposer qu'il l'épousera; enfin et surtout, il tue Hyde, cette violente partie incarnée de Jekyll (qui meurt du même coup), laissant à Lanyon la place toute entière et toute claire. Lanyon et Poole fonctionnent donc ensemble, en alter ego effacés de Jekyll qui, lui, ne se reconnaît pas en eux; la caméra souligne cette absence de rapport : lorsqu'ils sont dans le même champ, ou bien ils sont l'un derrière l'autre, ou bien Jekyll regarde ailleurs.

La notion de couple tisse donc l'organisation de la société et entrelace le discours sur la science avec un discours sur le mariage, la famille, le sexe dans son usage de construction de la société et de la morale, toutes choses que Stevenson avait laissées hors champ.

C'est dans ce monde qu'évolue Jekyll, dont la relation avec Bea est encore instable et privée de relations sexuelles, puisqu'il n'est que fiancé; on ne lui connaît nulle famille personnelle. Le couple qu'il forme avec Hyde, son double créé, couple-titre, est par nature secret et instable : ils ne peuvent pas vivre en même temps, et sortent de l'épreuve de la drogue, alternativement, comme les petits personnages de la pluie et du beau temps dans les baromètres.

UNE MORALE SOCIALE DE L'ESPACE

GEOMETRIE FILMIQUE

Le découpage du film est marqué par un emploi systématique de plans serrés, gros plans, plans américains, et quelques plans moyens. Aussi est-on attiré par l'organisation des rares plans d'ensemble : quatre séquences-clés, où la société est figurée au complet, dessinent, sur le plan vertical de l'écran, des ensembles de forces.

Le premier est constitué à l'église lors de l'interruption du sermon par le fou Higgins : dans le narthex, lieu de transition, se tient un demi-cercle, formé par Higgins, par un policier chargé de le surveiller, et par Jekyll, médecin, à qui le fou fait force clins d'oeil de connivence; espace ouvert dans lequel s'engouffrent, évoqués par les propos délirants du fou, la danse, le mal, le

plaisir, et Belzébuth; puis la caméra, retournant dans l'église pour y suivre Jekyll jusqu'à son banc, crée un autre ensemble, d'ordre moral, formé par le choeur de chant, sur lequel se détachent le jeune médecin, sa fiancée et son futur beau-père; la caméra pivote et complète l'ensemble, pieusement et socialement organisé, par l'évêque dans sa chaire, citant la reine Victoria, le bien et Dieu.

Jekyll figure deux fois, dans ces deux ensembles opposés, premier signe d'une dualité qui éclatera plus tard.

Le dîner Marley est dessiné en ensemble clos, grâce à la forme ovale de la table autour de laquelle la caméra panote constamment de manière insistante, prenant en plan américain les convives, révélant à la fois sa cohérence et la brèche qu'y ouvre l'absence de Jekyll. La singularité de ses propos, lorsqu'il aura enfin pris place, contribue à le faire sentir différent.

Le troisième plan large est situé dans le Palace, café concert, où la classe populaire, parmi les tables, en couples et en groupes d'amis, rit et danse. A l'arrivée de Hyde, qui s'isole, s'installant sur la petite mezzanine dominant la salle de bal, l'ensemble se fragmente, on focalise sur un coin de scène, un coin de comptoir, tout se passe comme si le mal dont Hyde est l'incarnation scientifiquement engendrée, avait pour première fonction celle de casser un ensemble social.

Je reviendrai sur la séquence finale; il suffit pour l'instant d'indiquer que s'y forme une ligne diagonale, grâce à l'escalier du laboratoire, faisant du cadavre de Jekyll, c'est-à-dire de la science vaincue, morte, la base d'un système montant vers Dieu.

DEUX MONDES, DEUX CLASSES

Presque tout le film se déroule de nuit. L'église bénéficie de la seule scène de jour, qui est aussi la première séquence, un jour lumineux, ensoleillé, plein de promesses, dans la bande-son solennelle et sereine d'un cantique. Higgins interrompt la cérémonie du jubilé de la Reine Victoria, gesticule, invoque Belzébuth et les charmes du mal, avant d'être interné sur ordre de Jekyll. Après quoi, le film plonge pratiquement dans la nuit, celle qui obscurcit l'esprit de Higgins et celle où va s'enfoncer Jekyll.

Les espaces du film construisent, en incluant l'opposition privé et public, deux grandes catégories sociales. Le Londres aristocratique comprend de belles demeures privées : la maison de Sir Charles Emery, la maison des Marley; côté public, la salle de concert de l'Albert Hall, le musée; tous se

comportent comme des îlots bien éclairés et très brillants, lustres, flambeaux de toute sorte, séquences lumineuses quoique nocturnes.

A cela s'oppose le Londres populaire, composé, dans le registre privé, par les deux logements d'Ivy, extrêmement clos, étouffants, sans fenêtres : d'abord une pièce unique à lit de fer qu'elle habite seule, lors de sa rencontre avec Jekyll, puis, après que Hyde l'ait forcée à le suivre, le petit appartement assez douillet, assez riche, où il l'entretient; dans la gamme de l'espace public, le caf'conc' où Ivy travaille comme serveuse et où Hyde se rend pour sa première sortie, est bien éclairé, on y danse, on y rit, on y boit, avec des zones d'ombre, où Hyde s'assied pour consommer.

LIEUX TRANSITOIRES, LIEUX DE DANGER

Ce film permet de vérifier une fois encore que les lieux transitoires, places, jardins publics, rues, balcons, sont traités par les scénaristes et les réalisateurs, comme des lieux dangereux. La liste, ici, est longue; j'ai déjà indiqué le narthex de l'église qui met en présence Higgins le malade et le Dr Jekyll; la petite place de l'hôpital sert de cadre nocturne à la décision prise par le jeune médecin après la mort du malade : rentrer dans son laboratoire pour expérimenter sa drogue sur lui-même. Sur le petit pont d'un jardin public, baigné de brume nocturne, Jekyll fait l'expérience douloureuse d'une métamorphose qu'il ne contrôle plus. Le balcon de la maison des Emery sert une première fois de cadre à des manifestations de tendresse et de désir des deux fiancés, désapprouvées par Sir Charles; dans la deuxième partie, Jekyll y fait ses adieux à Bea; et Hyde y revient pour tenter de la violer. Les rues de la ville sont toutes sombres : dans la première partie, elles sont parcourues par Jekyll et Lanyon, elles sont le théâtre d'abord d'une tentative de viol, faite par un inconnu sur Ivy, et, en corollaire, de la rencontre de Jekyll et d'Ivy; dans la seconde, elles deviennent le domaine à peu près exclusif de Hyde, il y commettra un vol, battra des conducteurs de fiacre et il y tuera.

A LA SCIENCE, LES CORPS

La science, en regard, est assez mal et petitement logée : le laboratoire de Jekyll est en sous-sol, mal éclairé; quant à l'hôpital, il est réduit à un couloir, un escalier, une amorce de bureau pour le directeur, et la porte close de la chambre du fou. Mais cette portion congrue est une fausse impression, elle ne concerne que le terrain bâti et non bâti : en effet, les espaces prédominants du film, dans la deuxième partie, sous l'effet de la drogue et pour en souligner

les effets, n'appartiennent pas au monde de l'architecture et de l'urbanisme, mais ils sont les propres corps de Jekyll et de Hyde, et les visages, pris en très gros plan, occupent tout l'écran, dans des expressions proches du cinéma muet, pour exprimer le désir, la haine, la peur, la souffrance. Le corps et le visage d'Ivy, comme contaminé, est traité de même. Rapports brutaux, marqués par la violence physique, distribuée par Hyde, incarnation de la science.

THÉORIES ET PRATIQUES DE JEKYLL

La position scientifique de Jekyll est définie au cours des quatre premières séquences, qui ont successivement lieu à l'église, à l'hôpital, dans le laboratoire de Jekyll et dans la salle à manger de Lady Marley, quatre endroits tour à tour religieux, scientifique officiel et scientifique privé, et enfin mondain. Les théories exprimées et les pratiques médicales mêlent le domaine religieux, le domaine scientifique et le domaine social, comme s'ils n'étaient qu'une seule nappe, une même option. Elles sont simplifiées par le fait que la communauté scientifique est représentée par quelques personnages emblématiques, le Dr Heath, directeur de l'hôpital, le Dr Courtland, médecin de la Reine, le Dr Jekyll, et le Dr Lanyon, qui suffisent à poser la classe médicale, avec ses oppositions d'âge, deux vieux, deux jeunes, et à permettre une discussion où Jekyll établira ses principes, ses équations, ses valeurs et ses contradictions.

PREMIERE SEQUENCE : UN DIAGNOSTIC DE FOLIE

A l'église, au cours d'un sermon pour le jubilé de la reine Victoria, on a déjà parlé de cet homme gesticulant et échevelé, nommé Higgins qui se met à proférer quelques phrases sur le mal et sur Belzébuth : ce comportement paraît devoir être traité comme un trouble de l'ordre public, mais il est diagnostiqué par le Dr Jekyll en crise de folie; il demande qu'on interne l'homme, alors que les policiers étaient prêts à le mettre en prison pour simple tapage. Le tapage, il est vrai, avait consisté à interrompre, par l'éloge de Belzébuth et de ses plaisirs, le sermon que l'évêque prononçait pour les cinquante ans de règne vertueux de la Reine Victoria. Une équation est faite entre le mal, dont se réclame Higgins, et la folie.

SUJET D'EXPERIENCE : HUMAIN OU ANIMAL?

La séquence suivante paraît opposer les jeunes médecins (Jekyll et son ami Lanyon) qui sont ensemble, face à celui qui détient le pouvoir, le Dr Heath, directeur de l'hôpital, où Higgins a été interné. Mais il n'en est rien, Lanyon est muet et en retrait, seuls Jekyll et Heath discutent sur les droits et devoirs de la médecine. Heath refuse les expériences que Jekyll veut tenter sur le fou, en lui administrant des remèdes de son invention, capables d'agir sur le cerveau. Remèdes qu'il dit avoir expérimentés sur des animaux. Un bon médecin, selon Heath, ne prend pas les êtres humains comme cobayes; "il s'agissait d'un être humain", proteste Jekyll, en insistant sur l'imparfait du verbe, déniait l'appartenance au genre humain à quelqu'un qui semble avoir perdu la raison et en tous cas le sens des civilités.

Après le refus ferme du Dr Heath, les jeunes médecins quittent ensemble l'hôpital, et, dans l'escalier, Lanyon conseille à Jekyll de suivre les conseils du patron, d'entrer dans le moule et de faire sa clientèle, sans plus chercher à se démarquer et ceci, d'autant plus qu'il doit se marier; la fracture ne se situe pas donc au rang des générations, Lanyon représente la variante jeune du clan auquel s'oppose Jekyll qui le quitte, furieux, et part pour son laboratoire.

UNE DISCUSSION SCIENTIFIQUE OU UN SERMON?

La quatrième séquence du film voit s'affronter le monde médical du film au complet; le Dr Heath, le Dr Courtland, le Dr Lanyon, sont à table avec d'autres invités chez Lady Marley. Henry Jekyll est absent, sa chaise est vide, il est en retard. Sir Charles, le père de sa fiancée et la fiancée Bea elle-même, dont nous avons fait connaissance à l'église où ils se trouvaient au moment de l'affaire Higgins, contemplant d'un air désapprouvateur ou navré la serviette bien pliée sur laquelle insiste, pour eux et pour nous, la caméra.

Arrive Henry : il sort de son laboratoire, où il a perdu le sens du temps, donc, celui des convenances. A cette faute de savoir-vivre, il ajoute celle de parler de son travail sur les lobes cervicaux. Sujet de conversation de mauvais goût, parle-t-on de cela à table! La caméra présente en panoramique continu les visages des convives, pour la plupart âgés, sauf Lanyon et Bea, tous unifiés par leur air calme, leur aisance évidente, bijoux, décolletés, autour de la table ovale.

La discussion oppose Jekyll successivement aux représentants jeunes et vieux de la médecine, les Dr Courtland, Heath et Lanyon, ainsi qu'à ceux du sabre et du goupillon, le colonel Weymouth et l'évêque. De fait, le débat, d'abord

scientifique, dérive très vite sur le plan de l'éthique et de la religion. S'appuyant sur l'exemple de Higgins, Jekyll fait, à l'évêque et aux autres, un sermon sur la double constitution de l'être humain; "A l'église, ce matin, vous avez vu ce malheureux, un être dont une seule tendance s'exprimait, sa tendance au mal". A ce comportement qu'il avait d'abord défini comme folie, attribué à présent au seul mal, il fournit une explication physiologique, ce serait un ébranlement nerveux causé par une explosion. Il complète sa théorie en définissant la normalité physiologique par un état civil et social. "Avant, il était normal, bon père et bon époux". La caméra panote toujours sur les visages. Lanyon exprime une position moins organiciste, doutant qu'il y ait "un rapport entre le système nerveux et le mal, entre le système nerveux et l'âme".

C'est l'occasion pour Jekyll d'accentuer son sermon, de prendre le rôle de l'évêque, et bientôt de Dieu : "Le bien et le mal sont enchaînés", dit-il, "brisons la chaîne, séparons-les, libérons le bien, emprisonnons le mal". Aux objections de l'évêque, pour qui le bien a un allié en Dieu, s'ajoute l'opinion de la femme du colonel Weymouth : "Le colonel et moi estimons que le bien est une question de volonté". Arguments balayés péremptoirement par Jekyll : "Le mal est en chacun de nous"; "nous avons tous des pensées innommables"; la caméra panote constamment sur les visages impassibles des hommes et de leurs épouses.

Les trois hommes de pouvoir interviennent tour à tour pour arrêter Jekyll. Registre religieux avec l'évêque : "Ne croyez-vous pas qu'il serait sage de laisser à Dieu le soin d'améliorer l'âme?"; registre de l'autorité scientifique et du Conseil de l'Ordre, avec le Dr Heath, qui s'entend répondre par Jekyll "Les idées neuves sont toujours condamnées par le Conseil de l'Ordre"; le Dr Courtland met fin à la discussion, en la jugeant, non sur le plan de la recherche, mais sur celui du bon sens et il renvoie sèchement Jekyll dans les cordes : "Jeune homme, tout ceci est absurde".

UN SYLLOGISME BANCAL

Au bout du compte, après le dîner Marley, les théories de Jekyll établissent une sorte de syllogisme bancal alternativement religieux, moral et médical :

- tout être humain est composé d'un mélange bien+mal,
- cette dualité est contrôlable médicalement,

- la tendance au bien étant perdue pour une raison quelconque (dans le cas d'Higgins, la peur due à une explosion), l'humain devient un animal et à ce titre, sujet d'expérience.

Avec ce syllogisme, Jekyll devient tour à tour, et toujours à contre-temps, médecin dans une église, sermonneur dans un dîner; la science en devient une affaire mitoyenne avec la religion; c'est ce que Lanyon, beaucoup plus tard, appellera un blasphème.

De surcroît, empiétant dans tous les domaines, Jekyll se heurte à l'hostilité de leurs représentants officiels. De l'homme, mélange complexe du bien et du mal, qui est le meilleur gardien? Dieu, comme le dit l'évêque, ou la science, plus efficace, comme l'affirme Jekyll? Faut-il agir sur l'âme, ou sur le cerveau? Etrange discussion scientifique, par les espaces où elle se déroule, église, hôpital, salon; et par les participants, l'aristocratie, les domaines de pouvoirs et d'ordre - armée, église, science, argent, usages - , les deux principales gammes d'âge, les deux sexes : la science est ainsi posée par le film non pas comme un domaine réservé, mais comme l'affaire d'une société.

Au bout de la soirée du premier jour, Jekyll est bien isolé, et il n'est pas simple, loin de là : la contradiction dans son propre personnage naît du fait qu'il s'érige en sermonneur, tout en contrevenant, dans le même temps, à toutes sortes de règles. La construction de Jekyll en personnage double précède l'opération de dédoublement, qu'il fera un peu plus tard, en avalant sa propre drogue. Ses contradictions, métaphorisées par les deux portes du laboratoire, se créent par une succession de petites touches, qui sont autant de manquements aux bons usages, toujours marquées par la perte d'un sens mondain du temps.

LE TEMPS, ESPACE DE CONCURRENCE ENTRE SCIENCE ET SA VOIR-VIVRE

Le film fait jouer deux temps concurrents. Jekyll les met souvent en conflit. Il y a le temps mondain, bien réglé, ponctué de coups d'oeil aux montres et d'occupations sociales (dîner, concert, voyages, sorties, travail, thé) et où même les souvenirs sont régis par les pendules, puisque Sir Charles, tous les soirs à onze heures dix, regarde le portrait de sa femme disparue, accroché sous l'horloge du salon. C'est le temps de la première partie, mené par Sir Charles, partagé par l'ensemble de la société. Sauf par Jekyll, qui, bien avant

la création de Hyde, aspiré dans ses recherches, perd la notion de ce temps mondain. En contrepoint, s'édifie un temps de la science, qui joue pratiquement comme un hors-temps, un non-temps, c'est lui qui fait manquer à Jekyll tous ses rendez-vous.

A la fin de la première séquence, Jekyll quitte sa fiancée et son futur beau-père pour courir à l'hôpital voir son malade, son futur sujet d'expérience : "Un dimanche? Et pour cet individu?" proteste Sir Charles. Jekyll s'abrite derrière une excuse, empruntée au domaine religieux : "C'est la Providence qui l'a envoyé", mais le futur beau-père estime que les convenances sociales devraient avoir le pas sur tout : "La Providence choisit mal son jour, n'oubliez pas le dîner chez les Marley".

Ayant gaspillé son dimanche en vain - puisque le Dr Heath lui a interdit de procéder à des expériences sur Higgins - le jeune médecin s'enferme dans son laboratoire et travaille sur ses cobayes. L'isolement moral est renforcé, à l'oeil, par l'aspect de son laboratoire particulier; situé derrière sa maison, il est nettement séparé du bâtiment d'habitation et du cabinet de consultation par un petit pont, et se trouve en contre-bas. Il comporte deux entrées, deux portes, une sur la rue, à l'arrière, est fermée, par un système compliqué et lourd de barres de fer; l'autre, donnant sur l'escalier qui monte vers le petit pont, est également fermée mais plus légèrement. Le laboratoire de Jekyll, dans une classique mise en scène hollywoodienne, comprend une série de cornues en premier plan, qui posent une sorte de barrière entre le spectateur et la silhouette de Jekyll; on le distingue, expérimentant ses découvertes sur de petits animaux, rats, lapins, dont certains, les premiers montrés, sont déjà morts; il rend les vivants alternativement fous furieux ou très sages à l'aide de quelques gouttes de potion instillées dans la gueule; il a ses cahiers de notes, comme Frankenstein dans son laboratoire dans les films des années Trente, comme les savants atomistes des films des années Cinquante; petits cahiers où les médecins indiquent d'une écriture sage et lisible le début d'une expérience, et jamais la fin. Pas plus qu'on ne voit la fin de celle-ci. Mais elle le met en retard au grand dîner : très mauvais point social.

Troisième séance d'expérience et troisième manquement : après le dîner Marley, Sir Charles, toujours précis, lui a rappelé le concert de musique

classique où ils doivent se retrouver à quatre avec Bea, et Lanyon. Jekyll ne se contente pas d'arriver en retard, cette fois, il ne vient pas du tout. A la séquence de l'Albert Hall, dans la loge de Sir Charles, ce dernier tire une fois de plus sa montre avec mécontentement. La recherche fonctionne décidément comme un effaceur du temps. Jekyll, surexcité, les yeux exorbités, riant, dans un montage ultra rapide, très court, où dominant les grilles des cages et les museaux des animaux, enfonce des pipettes dans la gueule de ses cobayes, les regarde bondir, les provoque pour les rendre plus méchants, les calme avec une autre pipette pleine de gouttes, le tout dans une tonalité de domptage. Recherche doublement inutile car ce manquement aux usages, à sa future famille, à la culture classique, se double d'un retard irréparable sur le plan scientifique : lorsque, nanti de sa trousse contenant la petite fiole, Jekyll arrive à l'hôpital, Higgins vient de mourir, lui échappant. Le médicament reste provisoirement sans emploi, et sans vérification sur l'homme.

Dans la deuxième partie, une fois Sir Charles parti, ce qui correspond à la création de Hyde, le comptage du temps a disparu, sauf pour Poole qui semble un doublet de Sir Charles, et qui arrive dans le laboratoire, dans la chambre de Jekyll, à l'heure du courrier, à l'heure du porto, sans succès. Le temps devient celui de Hyde, ce pur produit de la science, et s'écoule sans marque. Le calendrier s'échappe, file, et Sir Charles revient à l'automne, sans qu'on ait vu passer l'été.

LE SEXE CONCURRENT DE LA SCIENCE

En rajeunissant Jekyll, homme âgé dans le roman, Fleming l'a transformé en jeune loup, au seuil de sa carrière médicale et de son établissement dans le monde. Il n'en faut pas plus pour faire apparaître directement la question de la sexualité qui n'existait pas sous une forme directe dans le roman de Stevenson. Le Dr Jekyll, dans le roman de Stevenson avait eu dans sa jeunesse, selon sa confession posthume, "le goût des plaisirs⁵", mais c'était un souvenir de vieil homme; ici, dans ce film et dans les deux versions qui l'ont précédé, il est en situation, en acte; le désir sexuel fait partie de ses préoccupations, avec la recherche scientifique. Il clignote à plusieurs reprises chez Jekyll, et comme ses pratiques et théories scientifiques, il est signal de mauvaise éducation, à trois reprises.

JEKYLL ET BEA

Sur les marches de l'église, après l'internement de Higgins, et quittant Bea pour courir à l'hôpital, il lui a embrassé la bouche puis le bout des doigts avec une avidité qui a l'air d'enchanter la jeune fille mais que Sir Charles a condamnée au nom du savoir-vivre : "Beatrice, dit le père, j'ai les idées larges, mais Henry est trop démonstratif, vous mordiller les mains en public!".

Sir Charles, de retour dans sa belle demeure, avec sa fille, Lanyon et Jekyll, tire sa montre, une fois encore : onze heures dix, il est debout, comme chaque soir, devant le portrait de sa femme morte quelques années plus tôt; à la bande-son, égrenée par une boîte à musique, s'élève une valse chargée, pour lui, d'images disparues. Cette valse du souvenir conjugal est détournée par Jekyll pour aller danser sur la terrasse avec Bea tout de noir vêtue et très décolletée; il la serre très fort et l'embrasse sur la bouche; le plaisir est partagé par la jeune fille; mais elle le perçoit comme à la limite du convenable et même, à la limite du mal; elle le questionne : "J'ai compris ce que vous aviez dit sur le Bien et le Mal qui est en nous, mais dans nos sentiments l'un pour l'autre, il n'y a rien de mal?" Jekyll répond : "Nous nous aimons, toute la différence est là"; nouveau baiser; Sir Charles apparaît sur la terrasse, renvoie Bea au salon, et sermonne son futur gendre; les remarques sont à double sens et enrobent aussi bien le comportement social et amoureux que la discussion scientifique du dîner Marley.

JEKYLL ET IVY

Quittant Bea, toute prête à se laisser mordiller les doigts et bien davantage, Jekyll décide de rentrer à pied avec Lanyon, qui reprend à son compte les reproches de Sir Charles : "Vous avez dépassé les bornes chez les Marley". Bruit dans la rue : une jeune fille, Ivy, manque de se faire violer par un inconnu que les deux jeunes gens mettent en fuite. Ils raccompagnent Ivy en fiacre, elle a mal à la cheville, Jekyll la porte jusque dans son petit logement, et propose de l'examiner; il la regarde, à demi-dégrafée sur son lit, dans son petit logement où il l'a raccompagnée. A la bande-son, apparaissent quelques notes de polka. Ivy désirable, désirée et désirante, s'inscrit dans la suite logique de Bea, se confondant avec elle en prolongeant l'excitation de la danse sur la terrasse, interrompue par Sir Charles; Ivy fonctionne comme un substitut charmant et de surcroît accessible; son code de classe populaire lui permet davantage de privautés; elle lui donne sa jarrettière et ajoute : "Vous

êtes mon médecin, je dois vous payer", elle répète qu'elle n'est pas une... (le mot n'est pas prononcé), puis déclare son attirance à ce jeune homme au corps distant, figé, aux yeux si pénétrants. Elle se jette dans ses bras et l'embrasse. Lanyon, jouant le rôle de Sir Charles dans la scène précédente, s'encadre alors dans la porte : Jekyll le suit, après avoir renvoyé sèchement Ivy à la différence de leur condition sociale : "Je ne devrais pas être là," dit-il en jouissant, déjà, de son désarroi. De retour dans le fiacre, Lanyon commente le baiser échangé avec Ivy, et renvoie en riant, mais directement, le sexe et le désir vers la catégorie du mal : "J'ai assisté au triomphe momentané du Mal, correct?". Notons bien que c'est Lanyon qui parle, qui assimile le mal au sexe, et non Jekyll, Lanyon, ce modèle de la bonne société et de la bonne éducation, prêt à couper tout ce qui dépasse. Mais c'est Jekyll qui coupe la conversation : "Ce n'était pas un triomphe, mais un assaut, d'ailleurs je ne sortirai plus de mon laboratoire".

A la fin de la première partie, Jekyll est en porte-à-faux : professionnellement, il est isolé, puisqu'il n'est pas admis à l'hôpital. Conjugalement, il est encore loin du compte : le mariage, non fixé, manque d'être rompu à la trentième minute du film, et au deuxième jour de l'histoire. Socialement enfin, il semble mal situé : Sir Charles enfonce un premier clou, lui rappelant qu'il doit se faire une position sociale, pour entrer, par son mariage dans son "futur milieu". Lui-même n'a-t-il pas fait sentir à Ivy qu'ils ne sont pas du même monde. Enfin, sous sa forme de médecin et sous sa forme de double, toutes deux espaces de science, Jekyll est le seul à parcourir, à mettre en contact, à relier, les espaces, bien définis ou trop ouverts, de ce monde bâti en deux classes. Avec risques et périls.

La première partie a établi plusieurs alternatives - sexe ou science, science ou religion, science ou savoir-vivre et un couple, bien et mal. Beatrice et Lanyon ont exprimé une équivalence : désir et mal. Tous ces termes vont se trouver remis en question, brouillés, battus comme des cartes, dans le laboratoire.

LA GRANDE EXPÉRIENCE

La contradiction, inscrite en Jekyll, entre ses théories et ses pratiques, ses désirs et la réalité des convenances, va déboucher sur le dédoublement et devenir invivable, au sens propre, en menant à la mort du personnage, en

plusieurs étapes. Pratiques et théories vont être incarnées, présentées, sur son corps même devenu l'espace principal du film, dans ses métamorphoses, filmées de près et avec soin, en gros plan ou en plan rapproché, en fondu ou à vue, survenant dans les espaces qu'il parcourt, infatigable, sous l'une ou l'autre de ses formes, ou en reflet dans les miroirs qu'il rencontre.

On se rappelle qu'il a manqué ses travaux pratiques sur Higgins, son remède est prêt trop tard, le fou vient de mourir, lorsqu'il arrive à l'hôpital avec sa petite trousse médicale; Mme Higgins pleure en lui annonçant que le démon semblait être entré dans son mari. Oubliant le concert de l'Albert Hall, il retourne donc à son laboratoire et décide d'expérimenter sur lui, immédiatement et en pleine nuit, le précieux liquide qui avait fait merveille sur les petits animaux contenus dans les cages, animaux qu'on ne revoit d'ailleurs plus après qu'il se prenne lui-même pour terrain d'expérience, comme si son corps abritait désormais l'animalité ambiante.

La découverte qu'il avait faite en travaillant sur les cobayes animaux était réversible : capable de les transformer de l'état paisible à la violence et réciproquement, la drogue était destinée à faire basculer Higgins du mal vers le bien; utilisée sur Jekyll, que va-t-elle sélectionner, quelle équivalence va-t-elle établir, laquelle de ses attirances va-t-elle transformer, le désir sexuel, la passion de la science? Avec quoi le mal sera-t-il mis en équation? Lui trouvera-t-il une forme originale?

CREATION ET ORGASME : BREVE RECONCILIATION DU SEXE ET DE LA SCIENCE

La potion bue, Jekyll tombe par terre, et par un fondu, l'espace de l'écran devient celui d'une vision, peuplé de symboles clairs : des nénuphars dans l'eau se transforment en visages, celui de Bea, celui de Ivy, toutes deux tentatrices et tentées, y sont présents, puis il les mène, les yeux brillants, la bouche ouverte, attelées ensemble, et lui levant sur elles un fouet. Nouveau fondu, la forme étendue se relève, essoufflée, il titube et vient vers le miroir, où nous voyons ce qu'il voit : plus de jeune médecin bien lissé, plus de jeune savant entêté, voici un homme au visage déformé, aux mâchoires fortes, ses yeux brillants et comme pleins de plaisir roulent dans ses orbites sous de gros sourcils, ses mains sont velues; avec le fou et défunt Higgins, il partage les symptômes de la gesticulation, de l'extrême vivacité, de la mèche emmêlée, bouclée et luisante. "Ceci serait donc le mal!" se dit-il en ricanant.

D'insistants coups retentissent au dehors, côté maison : c'est Poole frappant à la porte du laboratoire et lui signalant au travers, l'arrivée de Bea, étonnante, en pleine nuit. Ne reconnaissant pas la voix de son maître, il s'inquiète, insiste : l'homme du miroir se hâte de boire un verre de potion, et, redevenu Jekyll, explique à Poole qu'il était avec "un ami"; à cet *alter ego*, il trouve un nom, Mr Hyde - dont on a fait mille fois le rapprochement avec *to hide*, cacher. Il essuie la sueur de son visage, respire et apparaît dans le salon d'attente.

A cet instant du film, Jekyll peut se croire le maître; tous ses désirs ont été comblés, scientifiques - il a réussi son expérience - et sexuels, assouvis dans sa vision. La métamorphose, mettant Bea et Ivy à sa disposition, a agi pratiquement comme un orgasme, imaginaire sans doute, solitaire certes, mais libérateur : étourdi, un peu égaré, le voici très convenable face à Bea; l'énorme entorse aux usages, une jeune fille en pleine nuit chez un jeune homme en 1890, est faite matériellement par Bea qui se jette dans ses bras, pendant que son manteau tombe. Dans la porte s'encadre Sir Charles, scandalisé, "Quelle conduite, mademoiselle!"; quelle tristesse de constater que désirs et instincts mènent sa fille; le plaisir qu'elle avait montré à divers moments dans les bras de Jekyll avait donné une alarme justifiée. Il décide de jeter un seau d'eau sur ce désir, si inconvenant au XIXème siècle; il repousse *sine die* le mariage, et emmène sa fille voyager à l'étranger.

RECOMMENCER

Jekyll n'a pas été longtemps le maître; c'est bien Sir Charles, avec son propre code de convenances, qui tient le cours des choses. D'autant plus que, si les deux fiancés paraissent coupables aux termes de ce code, Jekyll sait que la faute lui appartient tout entière. L'arrivée de Bea elle-même a été une manifestation de télépathie au moment de l'expérience, où elle a cru "l'avoir perdu". Aussi, face à Bea qu'il a dominée dans l'espace de la métamorphose, il reste interdit à tous les sens du mot, il ne peut que se soumettre devant Sir Charles.

Dégrisé il reste seul à Londres, avec sa science et sa sexualité, l'une tenant de substitut à l'autre, mais en fait, ne servant plus ni l'une ni l'autre. A présent, quelle science peut le faire rester à sa table? Quel travail? Dans quel but, avec quels projets? Il sait qu'il a trouvé, que la drogue est efficace. Quant à la sexualité, avec qui la partager? Avec qui jouer au jeu du plaisir défendu par les

convenances? Bea n'est plus là pour se faire mordiller les doigts et pour rêver mariage. Sir Charles n'est plus là pour interdire. Aussi Poole surprend-il son maître en train de rêvasser devant la fenêtre du laboratoire, lorsqu'il lui apporte des lettres de la lointaine Bea. Une fois le porto servi, que faire? Fouiller dans ses tiroirs? Au milieu des notes de travail, il y retrouve la jarrettière d'Ivy.

Lettre de l'absente et jarrettière agissent comme signaux sexuels, ou plutôt signaux de désert sexuel.

Pour pallier ce double manque, ou ce manque unique - le sexe et la science étant dans cette partie du film assimilés, en étant les passions de Jekyll - le jeune médecin recourt à sa drogue; il retrouve l'explosion de la métamorphose, le retour des visions orgastiques avec Bea et Ivy toujours conjointes, enfermées dans une bouteille dont le bouchon saute symboliquement. L'orgasme a lieu encore une fois : était-ce avec Bea et Ivy, ou en se glissant dans un autre corps, ou les deux à la fois?

LA CRÉATURE EN ACTION : LA NATURE DU MAL

Le voici Hyde. Il sort en courant dans les rues pour se ruer dans un caf'conc', le Palace, un lieu et un type de distraction bien éloignés de Bea et de Sir Charles : là, il a des comportements de gamin mal élevé, il s'amuse à bousculer les gens dans le café, il fait des croche-pieds avec sa canne au serveur, et se réjouit de le voir dévaler les marches; il est content qu'ils se fassent mal, physiquement. Tout en cherchant quelques méchancetés à faire, tout en roulant les yeux, il regarde danser des jeunes femmes, au son d'une polka que nous reconnaissons : c'est la petite polka savoureuse et prometteuse qui jouait en off dans le logement d'Ivy, lorsque, Dr Jekyll, il l'avait accompagnée après la tentative de viol. Lui, pendant ce temps, aperçoit Ivy en chair et en os derrière le comptoir du café. Il la fait renvoyer par son patron, et l'enlève dans un fiacre.

LA JOUISSANCE DE LA DOMINATION

Affaire sexuelle? Ce n'est pas que cela. Certes, il se jette sur elle en l'embrassant dans le fiacre où il l'enlève, et certes, un peu plus tard, Poole constate que le lit de son maître n'est pas défait et qu'il n'a pas lu la lettre de Beatrice posée sur la table de chevet; il a découché. Cependant trois séquences construisent les relations de Hyde et d'Ivy, en insistant sur l'aspect sadique,

inégal et non sensuel. Toutes trois se déroulent dans l'appartement où il l'a installée.

Dans la première scène, elle est vêtue très bourgeoisement d'une robe à col de dentelle montant, lui est en redingote, elle le vouvoie, l'appelle Monsieur, il la tutoie; il va et vient dans la pièce avec des mouvements brusques et rapides; ce qu'il l'amuse, ce qui le fait jouir, c'est de la rabaisser aussi bien en crachant des pépins de raisins à travers la pièce qu'en lui faisant remarquer son ignorance, c'est de lui faire peur, de la faire crier, de la menacer, de la faire pleurer, de la forcer à chanter *I should dance the polka*, toute étranglée de larmes, c'est de la séquestrer et de l'asservir. Nulle intimité physique entre eux, toute la relation paraît tissée en fils métalliques et durs et se déroule sur le plan de la domination; le sexe, et mieux, le contact des corps de Beatrice ou d'Ivy, qui intéressaient Jekyll, disparaissent lorsque, passé le choc de la métamorphose avec ses visions érotiques, Hyde se trouve conscient : le désir, en changeant d'enveloppe corporelle, paraît avoir changé d'objet, laissant place à la cruauté mentale. La scène évoque d'ailleurs la relation de dompteur, que Jekyll entretenait avec ses cobayes, Ivy l'intéresse en tant que sujet d'expérience pour son nouveau jeu, ses nouveaux travaux pratiques, ceux de la méchanceté.

Dans la deuxième scène, Hyde n'est pas là, mais sa violence physique est éclatante : Marcia constate qu'Ivy est couverte de bleus, qu'elle vit dans la terreur, en séquestrée, et lui conseille d'aller se faire soigner les nerfs par un médecin.

Dans la troisième scène, Hyde la tuera.

LA CRÉATURE HORS CONTRÔLE : LES ÉTAPES

Jusqu'alors, en fournissant la drogue à l'aspect obscur de sa personnalité, Jekyll restait maître, Hyde libre d'aller, Jekyll libre de le faire revenir, le tout dans un système d'aller et retour bien huilé par la science. Ils n'empiètent pas l'un sur l'autre. A une heure et treize minutes après le début du film, un premier choc se produit .

Grâce à un mensonge conjoint de Bea et de Lanyon en faveur de Jekyll, Sir Charles et Bea sont de retour à Londres. Le mariage est fixé au cours d'une visite dans un musée où les fiancés s'embrassent sous l'oeil du futur beau-père. Tout repasse dans les normes de Sir Charles, qui fait ses projets. Poole

approuve : "Ah Monsieur, c'est le retour aux repas réguliers, aux horaires réguliers. "

Jekyll fait hâtivement le ménage; dans sa vie d'abord, où il se débarrasse d'Ivy, il lui adresse une enveloppe anonyme avec cinquante livres, en cadeau de rupture. Elle en profitera pour aller chez Jekyll consulter le seul médecin qu'elle connaisse. Ménage aussi dans le laboratoire : symboliquement - le film, on l'a vu, n'est pas avare de ce type d'image, - il fond la grosse clé de la porte de derrière, par laquelle Hyde se glissait dans les rues noires, dans sa cape noire, toujours agile, toujours pressé. Mais Jekyll va constater, en quatre étapes, que d'autres partagent son secret, Ivy d'abord, puis Lanyon. Quant à Hyde, il vit de son propre gré et lui a échappé, lui prenant ses espaces de temps.

UNE PREMIERE APPARITION DE HYDE HORS DROGUE

De retour chez lui, Jekyll trouve Ivy, venue en consultation. Assise sur la même chaise où Bea l'attendait le soir de la première transformation, elle lui montre les marques des coups sur son corps; elle décrit l'homme qui la martyrise et dit à trois reprises, qu'il n'est pas humain, que c'est une bête, que c'est un démon. En sortant, elle se retourne, regarde Jekyll, et lui dit, sans achever : "Pendant un moment, j'ai cru...". Il promet cependant de la débarrasser de Hyde, et sort de chez lui, sifflant la valse de Bea, à travers un square à la tombée de la nuit, pour se rendre chez Sir Charles qui reçoit pour les fiançailles. Pendant que la brume s'épaissit, l'air de la valse se tord dans la bande-son, devient la polka du Palace, et Jekyll devient Hyde, là, à vue, dans la nuit, sur un banc. La transformation est imprimée, de l'intérieur, de l'extérieur, qui sait, mais elle ne dépend plus de la potion, elle échappe à la science, elle n'est plus de son ressort. Et la première pensée de Hyde est pour Ivy qu'il s'agit d'aller punir.

UN PREMIER MEURTRE ET UNE PORTE CLOSE

Dès lors tout se précipite. Hyde se précipite dans l'appartement d'Ivy pour leur deuxième scène commune : on est loin de la première séquence, tout en violences mentales, ici, il la bouscule, la saisit par les deux bras, la renverse sur le sofa, l'étrangle en lui criant de rêver qu'elle est Mme Jekyll. Lorsque, ayant sauté avec une agilité peu commune les marches d'escalier en renversant Freddie et Marcia, et ayant réussi à échapper aux policiers à travers les rues luisantes, il court à son laboratoire pour avaler sa drogue, il trouve la porte

close, fermée par lui-même et sans retour, puisque Jekyll a détruit la clé dans son four.

Pendant ce temps, Sir Charles, la fête finissant, constate que le futur mari n'est pas venu, qu'il est encore en infraction par rapport au temps, aux usages, aux promesses.

UNE ACCUSATION DE BLASPHEME

Hyde court, casse la vitre d'une maison, vole du papier et de l'encre pour prévenir Lanyon, qu'il est obligé de mettre dans la confidence; par la lettre gribouillée avec les mains velues et déformées de Hyde, il lui demande de lui procurer les éléments de sa potion, qu'il confectionne dans le salon de son ami et boit rapidement; si bien qu'à peine Ivy liquidée, il se refait un témoin. Il se transforme, de Hyde en Jekyll, sous les yeux et sous les commentaires de Lanyon horrifié : "Vous êtes allé au-delà (*beyond, au-delà*, prend ici son sens religieux), vous avez commis le suprême blasphème". A ce mot, qui évoque le péché suprême contre Dieu, celui des anges déchus, on se rappelle la ligne invisible que Higgins, cette préfiguration naïve de Hyde, avait tracée vers Belzébuth⁶. Il avait associé le lieutenant de Satan à Jekyll, lui parlant comme à un frère avec des clins d'oeil de connivence, "Dites-leur, vous, ce qu'on connaît". Mme Higgins avait confirmé le lien de la folie et du démoniaque, à la mort de Higgins, quand elle avait dit à Jekyll : "Ce n'était plus mon Sam, il était devenu un démon". La même équivalence avait été ressentie par Ivy, à la consultation. Elle avait pris les mêmes termes que Mme Higgins décrivant son mari, "il n'est pas humain", "c'est une bête", "c'est un démon", hésitant sur deux grandes catégories vis-à-vis desquelles le genre humain se définit, l'animalité dans l'ordre du naturel, et le démoniaque, dans le surnaturel.

Devant Lanyon, ayant avalé sa potion, Jekyll avoue son échec scientifique, son non-contrôle sur Hyde. En quelque sorte, la créature aspire son créateur et ne lui rend pas sa forme.

UN VIOL ET LE MEURTRE DU PERE

Redevenu Jekyll, le créateur déchu, peu assuré de rester dans cette forme, profite de ce répit incertain pour se rendre chez Beatrice et rompre ses fiançailles. La rupture a lieu sur le balcon, dans la nuit noire, le salon bien éclairé dans l'arrière-plan. Beatrice tombe par terre en pleurant. Jekyll s'enfuit, pas très loin. Avec Jekyll, la tendresse et le désir sont revenus. Un plan montre ses chaussures, faisant demi-tour, il se jette sur Beatrice, un plan

moyen dévoile qu'il est redevenu Hyde; dans son désir se confondent ici, dans un même geste, sexualité et violence : il essaie de la violer, réplique inversée de la séquence où il sauvait Ivy de la même agression. Sur le fond du salon brillant, se découpe pour la dernière fois Sir Charles : la scène qui suit est faite comme le prologue de Don Juan, Hyde lâche Bea, s'enfuit, puis, à coups de canne, il tue Sir Charles qui l'a poursuivi dans la rue.

LA VICTOIRE DU CRÉATEUR

LA DERNIERE LIGNE D'ALLIANCE

Sir Charles mort, le temps du film s'effondre aussi, échappant bientôt au spectateur, mais d'abord et définitivement au jeune médecin, tué comme une bête malfaisante par Lanyon, dans le laboratoire, où Hyde a réussi à revenir et à avaler sa drogue; mais celle-ci n'est plus fiable, car, sous les yeux de son ami et d'un policier, s'opèrent, incontrôlées, une série de transformations à vue, très rapides, tandis qu'il répète inlassablement, et quelle que soit sa forme temporaire et si vite muée : "Je suis le Dr Jekyll, je suis le Dr Jekyll, je suis le Dr Jekyll".

Poole le domestique, agenouillé, renvoie alors l'affaire vers le Seigneur, en priant : "Le Seigneur est mon berger, il me conduit vers les verts pâturages auprès des eaux tranquilles. Il reconfortera mon âme et me montrera le droit chemin". "Droit chemin" qui est la dernière ligne géométrique dessinée sur l'écran créant une ligne de vertu complète, Jekyll mort, Poole priant, le policier, Lanyon en justicier, et Dieu au bout dans tout le champ sonore, invoqué par la prière et le cantique, qui est celui de la première séquence.

UN CORDON SANITAIRE

Les deux images de début et de fin, les deux lieux paraissent profondément opposés : l'église, ouverte au public dans une claire journée, est prise deux fois en contre-plongée, dont l'une la cale dans le ciel et l'autre révèle un majestueux perron. A l'autre bout du film, le laboratoire en contre-bas, nocturne et secret. Mais les deux images contiennent la même configuration, le même système d'ordre social, montant vers le Seigneur, si bien qu'elles viennent s'appuyer, comme deux-serre-livres, en miroir, toutes deux lieux de l'infini et du surnaturel. Si l'équivalence peut se construire, c'est au prix d'une mort, celle de Jekyll, et c'est par son remplacement, dans la ligne des

vivants et du bien, par Lanyon et Poole, ces deux variantes convenables, en accord avec la norme basse et la modestie des désirs non exprimés.

Enfin, avec l'utilisation du même cantique, attaché aux images à la gloire de l'ordre, tout à la fois inversées et identiques, de la première et de la dernière séquence, Fleming complète le cordon sanitaire commencé sur le plan visuel, mais cette fois en envahissant toute la bande sonore, qui boucle solidement cette recherche folle d'un créateur et de sa créature, dans un cercle pieux.

Au bout du compte, la science est K.O., la création condamnée, la sexualité malmenée, et la société triomphante. Mais le jeu n'est-il pas truqué, par la structure même du film de Fleming où le joker Jekyll, à la fois isolé, instable et mobile, réduit à se prendre pour sujet d'expérience, physiquement dédoublé, est aisément victime d'une société d'entrée de jeu très organisée. Voici maintenant un exemple où la science paraît au départ bien mieux servie.

S C I E N C E C O N T R E S O C I É T É I I L ' I L E D U D R M O R E A U

Le Dr Moreau, la cinquantaine, a connu, comme Jekyll, mais hors film, l'hostilité de la société ; en retour, au lieu de s'enfoncer dans un sous-sol , il a pris le parti de la fuite à l'extérieur, trouvant un maquis dans une *terra incognita* du Pacifique; lorsqu'on le rencontre, par les yeux du naufragé Braddock⁷, il se trouve depuis onze ans dans cette île du bout du monde, qui lui sert tout entière de laboratoire : c'est aux corps d'autres espèces animales qu'il travaille à donner forme humaine, sans oublier de les doter d'une organisation sociale.

L E S E S P A C E S

Séries d'espaces emboîtés et encerclés par la mer, ils appartiennent tous au Dr Moreau, le titre du film le dit fort bien.

Un noyau dur est constitué par le laboratoire proprement dit, la pièce où il garde et opère les animaux, cages avec des portes et des grilles qui ferment (mal), table de chirurgie très sommaire où il attache les sujets d'expérience avec de grosses sangles de cuir, analogues en tous points au modèle rudimentaire sur lequel les avatars de Frankenstein travaillent dans tous les

films; à côté, quelques instruments plus délicats sur des étagères, et des bibliothèques aux rayonnages très garnis : le savant Moreau lit, vérifie, se documente. Autour de ce centre scientifique, et protégés comme lui par une palissade fort haute, se dressent quelques bâtiments : attenante à la bibliothèque, et flanquée d'un jardin d'agrément, une maison de style colonial, avec balcon et escalier de bois; quelques autres bâtisses basses, la demeure de Montgomery, l'adjoint de Moreau, une cuisine et une buanderie. Au-delà de la palissade, dont l'unique ouverture est commandée par une grille de bambous actionnable manuellement par un treuil, s'étendent des paysages de collines vertes, tantôt prairies découvertes, tantôt jungle, espaces plus ou moins concentriques dans lesquels les créatures issues des expériences du laboratoire s'organisent et vivent, sans cesser d'être sous la coupe de leur créateur. Au coeur de la jungle, une vaste grotte sert de demeure aux hybrides, demeure non privée, ouverte à son contrôle, il y fait des apparitions, fouet ou fusil à la main pour régler les problèmes de cette société qu'il est en train de fabriquer.

La plupart des plans sont cadrés très larges, sur la nature vierge, très verte, très ensoleillée⁸. Les rares plans serrés sont réservés au zoo-laboratoire, avec ses grilles, ses cages, son obscurité relative; la caverne des hybrides, très sombre, où l'ouverture ensoleillée sert de cadre lumineux à Moreau, pris à contre-jour et en contre-plongée, fait écho avec celle décrite dans le paragraphe suivant.

Tous les espaces appartiennent donc à la science, tous sauf un : la plage, sous ses palmiers, s'offre au canot échoué, qui porte le nom du navire disparu, le *Lady Vain*⁹, espace restreint, abîmé par le naufrage, étranger, venu d'ailleurs, du hors-champ de la civilisation anglaise, espace flottant d'une société absente. C'est sur cette plage que débarque Braddock, avec un compagnon en piteux état, au bout de la dérive qui sert de cadre au générique. A l'instar de son canot, mais sur le mode humain, le marin naufragé devient l'unique représentant d'une société quittée jadis par Moreau, car son compagnon meurt tout de suite.

La dernière image vue par le rescapé, après sa course dans la jungle, et avant son évanouissement, c'est la silhouette d'un homme avec un fusil, debout sur un mirador, à contre-jour dans une lumière de soleil couchant, comme un immense nimbe sumaturel. Dernière image avant évanouissement et première

image humaine dans cette île : le regard de l'homme inconnu unifie les deux espaces que le naufragé croit opposés, la jungle et le camp auquel appartient le mirador. Mais c'est le regard du naufragé qui a donné naissance à l'île, se l'appropriant, en quelque sorte.

PERSONNAGES

INVERSION D'ALLIANCE

A l'arrivée de Braddock, tous les personnages de l'île, répartis localement en deux groupes, sont soumis à Moreau.

D'une part, les gens de l'enclos : Montgomery, l'homme du mirador, un ancien baroudeur amateur de Mozart, n'intervient pas dans les travaux scientifiques, il se borne à faire régner l'ordre voulu par Moreau. Une jeune fille, Maria, arrachée par Moreau aux trottoirs de Panama où elle se prostituait, à onze ans et il y a onze ans, sert d'ornement gracieux dans la maison. Elle s'habille selon les goûts du médecin, en robe montante; le soir, il l'embrasse chastement sur le front. Rien n'indique qu'il ait des relations sexuelles avec elle. Des domestiques, aux formes et aux gestes un peu maladroits, font la cuisine ou la lessive.

Dans le laboratoire, des animaux attendent, en cage, sujets des expériences de Moreau.

Les créatures humanoïdes confectionnées en laboratoire, à coup d'opérations et de piqûres sur les corps d'animaux sauvages, sont distribuées dans tous les espaces, canalisées, dominées, stylées, socialisées, dressées, parfois enfermées, selon l'état où Moreau estime qu'elles se trouvent.

L'arrivée de l'étranger appartenant à une société lointaine et organisée - son métier l'atteste, il est officier de marine - remet en jeu les relations établies à l'intérieur d'un système tyrannique, organisées, avec l'accord tacite de deux autres humains, par un maître humain, sur un peuple d'hybrides qu'il a créés. Moreau, exilé volontaire de la société dont est issu Braddock, est le roi volontairement solitaire et secret de son univers docile; son attitude courtoise à l'égard du nouveau venu, la curiosité de ce dernier, brisent le silence dont il s'entourait, engendrent des discussions, qui, permettant une contestation orale et active de Braddock à laquelle se joignent Maria, par amour, puis Montgomery par solidarité humaine, modifient le système d'alliance, dressent les créatures contre les humains et ruinent la micro-société jusqu'alors immobile.

DEUX AUTOBIOGRAPHIES

Moreau et Braddock présentent chacun leur biographie, le premier, au début du film, le second à la fin.

Deux volets opposés, où chacun construit, par sa propre parole, la présentation de son monde et de ses options : Moreau récite par coeur les termes d'une biographie extraite d'un annuaire scientifique, Braddock raconte des bribes d'enfance, hachées par la souffrance et réduites à sa seule famille. Elles sont arrachées à chacun par l'autre : Braddock force la confiance de Moreau en farfouillant sans permission dans sa bibliothèque, Moreau torture le jeune marin dans son laboratoire au cours du traitement destiné à le transformer en animal.

Les voici sans commentaire :

"Moreau Paul, né le 12 avril 1851 à Boston, Massachussets. Docteur en chimie, en physiologie et en anatomie. On lui prédit un très brillant avenir grâce à sa monographie sur les structures cellulaires. mais avant l'âge de trente ans, il est sévèrement critiqué pour l'aspect spéculatif de son oeuvre par l'Académie des Sciences et activement combattu par ses collègues".

"Je suis né le 27 mars 1881 à Bolton, Lancashire, Angleterre... j'avais deux frères... l'un Philippe... l'autre Robert... Robert est mort brûlé... nous faisons du traîneau vers le lac... la pente de la gare... le vent soufflait, il y avait plein de glace.. le premier livre de lecture donné par le père... c'était un conte de Noël, non c'était le cuisinier de la mer... je me rappelle tout".

LE TEMPS EN FORME DE GENÈSE

Sans église, sans évêque, l'organisation du temps de *L'île du Dr Moreau* met en scène une vision à la fois mythique et théologique de la science et de la société.

Au moment où Braddock s'échoue sur la plage, il y a onze ans qu'y règne l'ordre de Moreau. Il reste quelques jours sur l'île. Un prologue d'inconscience, qui suit l'évanouissement dans la forêt, précède six jours conscients : six étapes dans la présentation du travail de création, mais aussi six étapes dans le grignotement que Braddock opère dans le monde de Moreau, six étapes vers la victoire de l'ordre social et la défaite de l'ordre scientifique, qui ont lieu le septième jour.

Les deux récits entrelacés fonctionnent comme un système de vases communicants, par les branches duquel s'écoule le pouvoir et les valeurs de l'un et l'autre monde en présence.

LA BRANCHE DE LA SCIENCE

De même que l'île est d'abord vue par le naufragé, c'est par ses yeux mais aussi par les paroles et actes de Moreau, qu'on entre progressivement dans le secret du créateur et de la création. Contrairement à un Frankenstein ou à un Jekyll, le cinéma l'a doté de tout l'équipement intellectuel et pratique du savant : une théorie, un terrain, une méthode, des résultats, le tout dans une visée socio-éthique. Ils sont successivement présentés.

Premier soir, Moreau expose sa théorie, qui repose sur la spécificité des cellules, "chefs d'orchestre et responsables des différences entre les espèces", et parmi elles, de l'humanité. Ouvrant une armoire, il montre la matérialité de ses travaux, des bocaux contenant des embryons de chien, de souris, d'être humain, tout en discourant, "ils commencent tous pareils, un peu de protoplasme, un noyau et une douzaine de chromosomes, et pourtant... Qu'est-ce qui fait qu'une cellule est asservie à une forme et à un destin?". On connaît ainsi le double terrain de sa recherche, la génétique et la transmission des caractères acquis ou modifiés. Il travaille "pour contrôler l'hérédité... Songez au bien que nous pourrons faire à l'humanité, la souffrance que nous pourrons apaiser et ainsi apaiser les malheurs de l'humanité". Visée eugéniste, même si le mot n'est pas prononcé.

Deuxième et troisième jours. Ils sont consacrés à l'exposé de la méthode, expérimentale, combinant biochimie et chirurgie¹⁰ sur des animaux qui ne l'intéressent que comme sujets d'expérience, en vue de l'amélioration de l'espèce humaine. Braddock assiste horrifié aux souffrances de la "créature" que Moreau est en train de "trafiquer" : un ours transformé en homme, physiquement par une opération et des piqûres qui le font hurler, et moralement, à coups de fouet accompagnés d'une série d'affirmations répétées par Moreau : "Tu es un humain, un être humain".

Quatrième jour. Braddock se heurte à l'utopie sociale réalisée et rencontre la société des créatures, dans la jungle, puis dans leur caverne. Il voit à l'oeuvre

avec épouvante et dégoût tout à la fois, la dictature que Moreau exerce sur eux, il entend la loi que le médecin leur a fabriquée et imposée, avec la parole. Loi à deux volets, l'un, sous forme négative, récitée en présence du seul Braddock, comprend les commandements sociaux :

ne pas marcher à quatre pattes

ne pas manger de chair

ne pas verser le sang

ne pas chasser les humains.

L'autre partie est récitée par les hybrides devant Moreau, qui survient, en contre-jour et en contre-plongée, dans le nimbe de lumière de l'entrée de la caverne, au moment où Braddock perçu comme étranger par plusieurs créatures, allait passer un mauvais quart d'heure; elle établit en litanie la définition et les pouvoirs du créateur :

Il est la main¹¹ qui crée,

Il est la main qui blesse

Il est la main qui guérit

Il est la maison de la souffrance (trois fois)

Moreau pose alors l'identité entre Braddock et lui par sa propre litanie, au son biblique :

Il est votre maître

Il est ce que je suis

Si vous ne lui obéissez pas, il vous punira.

Si Braddock refuse l'identification en achevant l'homme-taureau à la demande de ce dernier, pour le soustraire à un traitement médical correctif en laboratoire - à la maison de la souffrance - les créatures, elles, auront bien pris note de la spécificité de la nature commune entre leur créateur et le nouveau venu.

Ce même jour, une discussion oppose les deux hommes autour du thème "C'est quoi, être humain?". Telle est la question abruptement formulée par Braddock, au sujet des créatures rencontrées dans la grotte, et malmenées par Moreau, question qui contient de purs problèmes de bioéthique, le droit de fabriquer des hybrides et le droit moral à disposer des animaux comme sujets d'expérience. La discussion de ces deux thèmes entrelacés a lieu dans le jardin botanique et d'agrément au centre de l'enclos. Tout en jardinant, cueillant des fleurs, taillant des arbrisseaux, Moreau explique ce qu'il a fait pour ces créatures. Adéquation de l'espace et du discours qui s'y prononce : dans un

cadre de nature domestiquée, le médecin défend son droit à domestiquer des créatures, parallèle visible entre le règne animal et le règne végétal, montrant la nature à la disposition de la culture.

Cinquième jour. Moreau, en savant mécontent de la fragilité de ses résultats sur les créatures, et désireux de se venger de Braddock - dont l'attitude et la désapprobation incessante l'exaspèrent autant que les relations amoureuses qu'il a établies avec Maria - décide de commencer une contre-expérience, en faisant passer le jeune homme de l'état humain à l'état animal. "Tu es un animal", paroles plusieurs fois répétées par Moreau au cours du travail, font écho à celle qu'il disait à ses créatures en les persuadant qu'ils étaient des humains.

Sixième jour. Montgomery, scandalisé par le traitement que Moreau fait subir au jeune homme, est assassiné par le médecin, et cet acte engendre la révolte des créatures contre leur créateur, qui a transgressé le troisième commandement de la loi, ne pas verser le sang. Elles se massent autour de l'enclos dans la nuit, après avoir enterré Montgomery selon leur propre rite qui mêle le feu et l'eau, envoyant sur la mer le bûcher funéraire flottant.

LA BRANCHE SOCIALE

Elle est entièrement remplie par les rapports amoureux de Maria et Braddock. Contrairement à Jekyll, et à tant d'autres films, la sexualité est ici une arme positive, salvatrice et alliée de la société contre la science.

En effet, en contrepoint à cette épopée descendante de la science, Braddock reconstruit point à point la montée de la société humaine, sans savant, et sans hybrides, grâce à une créature hollywoodienne, la gracieuse Maria. Celle-ci est une invention de Don Taylor, car dans ce film aussi, "Hollywood créa la femme". H.- G. Wells avait décrit, lui, un monde misogyne, nulle femme parmi les humains du roman; en revanche, une créature hybride femelle dégoûlait de propositions sexuelles à l'égard du naufragé qui en était tout horrifié. Ici, chaque jour est marqué par une avancée de l'attirance de Braddock et Maria, qui sera leur salut.

Premier jour. Maria tout en blanc apparaît le soir, au dîner, elle n'ouvre pas la bouche et se retire sur l'ordre de Moreau tout de suite après le repas. Braddock la trouve très belle, et son ancienne condition de prostituée, révélée

par Moreau, ne le trouble pas du tout. Au : "Elle vous paraît toujours aussi belle?" du médecin, il répond : "Je ne suis pas un moraliste". Dès le premier soir, elle apparaît comme le terrain humain d'une expérience d'éducation tentée par le savant.

Deuxième jour. Enhardie, se promenant en blanc avec un foulard rouge, avec un guépard pour compagnon¹² elle accompagne Braddock sur la plage où il répare son canot; Maria, bien stylée par onze années d'éducation de Moreau, avoue qu'elle ne peut pas vivre ailleurs que sur l'île; le soir, seule, dans sa chambre elle rêve, après avoir vu Braddock sur la coursive.

Troisième jour. Au soir, Braddock et elle passent la nuit ensemble. En plongée, on aperçoit Moreau regardant, assis dans l'obscurité du jardin, leurs ombres derrière les volets ajourés. Le couple est alors formé.

Quatrième jour. Le soir, après que Braddock soit revenu de ses deux expéditions catastrophiques à la caverne, elle commence à faire les bagages pour s'enfuir avec lui, qui est alors capturé par Moreau, piqué à coup de "cellules spécifiques", et devient dans la nuit tout poilu et déformé, au prix de souffrances morales et physiques intenses.

Cinquième jour. Maria est réfugiée dans l'attitude passive que Moreau lui a inculquée, et dans laquelle il l'a élevée. Elle entend les cris de Braddock à l'intérieur du laboratoire.

Sixième jour. Elle vole à Moreau la clé de la cage où le jeune homme a été enfermé pour dressage après l'opération et les piqûres. Ayant trahi son ancien bienfaiteur, elle opte pour le marin, malgré l'animalité croissante du physique de ce dernier, par amour pour l'humain qui subsiste dans cette enveloppe velue et maladroite.

LE SEPTIÈME JOUR

LA MISE A MORT DU CREATEUR

Ayant appris par un domestique hybride le meurtre de Montgomery par le maître, les créatures de Moreau le voient du même coup enfreindre la Loi qu'il leur avait donnée et dont elles pensaient qu'elle était gage de leur humanité.

Elles découvrent que Moreau est faillible comme elles, avec une part d'animalité suffisante pour tuer. Elles ignorent que pour Moreau, c'est l'humanité qui est ainsi faite, lui qui rêvait, dans une contradiction remarquable, de délivrer ses "pauvres créatures" de "la trace d'humanité qui est en elles,(...) la haine, (...) la fureur qui mène au meurtre".

Le médecin, sorti de l'enclos pour tenter de les éloigner à coups de fouet, s'entend réciter sur le mode de la haine un des commandements de la Loi qu'il a toujours appliqué à leur égard lorsqu'au cours du film, elles avaient eu des conduites animales, telles que lapper, grogner, être aimable avec un animal des cages. Tout en lui psalmodiant "Celui qui enfreint la loi retourne à la maison de la souffrance", elles le repoussent brutalement vers la palissade, en direction du laboratoire, où elles-mêmes subissaient les opérations médicales de correction. Il se débat, recule vers le seuil du camp, leur criant qu'il les a créées, à quoi elles répliquent qu' " il a créé la peur", et le font tomber.

Pour la deuxième fois du film, Moreau est pris en plongée, signe de défaite, de chute de son statut de maître : la première fois, c'était, on se le rappelle, lorsque Maria et Braddock avaient passé la nuit ensemble. Ici, il est étendu, à demi mort, les créatures tournent autour de lui, certaines continuant à le piétiner, criant leur double libération, à l'égard du maître et de la loi. " Pas de Loi, plus de Loi, nous avons tué, nous avons enfreint la Loi".

UNE CONDUITE D'HOMME

Braddock délivré par Maria, tente de s'allier avec les créatures déchaînées : "Je suis comme vous", mais il tient son fusil comme naguère Moreau, comme naguère Montgomery, un instrument de mort et d'homme, si bien que l'homme-ours lui réplique : "Tu es maître, retourne à la maison de la souffrance".

Repoussé vers l'humanité par les hybrides, Braddock est repoussé vers l'animalité par Moreau, une dernière fois fidèle à sa méthode de persuasion, et qui meurt en lui répétant, "tu es un animal , tu es un animal". Le fait est que le sérum, sur le plan physique, a bien agi : il a une vraie gueule d'hybride, avec ses poils, ses mains déformées, une difficulté à parler.

Défini comme homme par les créatures, mais nié comme tel par Moreau, Braddock tente de s'opposer à l'apocalypse finale par un acte spécifiquement humain, la mise en place d'une croyance, d'un monde sacré, d'un monde invisible. Du cadavre de Moreau, hissé par lui au bout d'une perche, accroché comme un mannequin par le dos de sa veste, il fait un dieu; lui-même prend la

place des maîtres en haut du mirador, et exhorte les créatures : "Créatures de la Loi, Il n'est pas mort, vous ne pouvez pas tuer Moreau, Il vous voit, craignez-Le, observez Sa Loi, vous voyez, Il n'est pas mort, Il est vivant".

En vain, ces arguments n'ont pas prise sur elles, qui profitent de leur brève unité refaite contre les hommes, pour tuer leurs semblables domestiques trop proches des anciens maîtres, et commencer le sac de l'enclos, avec la destruction de toute trace de culture humaine, le labo, le jardin, la maison, toits, escaliers et coursives s'effondrent, les cornues volent en éclat, les livres sont piétinés, l'incendie se déclare.

Puis au cours de ce premier acte d'apocalypse, elles se divisent à nouveau sur l'autre bord de leur nature : la conduite à tenir avec les animaux sauvages en cage dans le laboratoire, certaines criant : "Ne leur ouvrez pas , ils ne sont pas comme nous", d'autres les délivrant, ce qui débouche sur un deuxième acte, marqué par un massacre et une dévoration générale au milieu des flammes.

Braddock et Maria courent vers la plage et grimpent dans le canot; au loin, plein cadre, dans l'incendie, on voit Moreau tournoyant sur le fond de flammes, les montants de l'escalier de la maison disposés comme une immense croix, derrière lui, comme les ailes du moulin de Frankenstein¹³.

L'AVENIR DU COUPLE

Sur la mer, après avoir abattu à coups de rames une créature qui tentait de grimper dans le canot pour les tuer, Maria regarde Braddock, le miracle a eu lieu, il a retrouvé son visage, son corps et son élocution d'homme.

L'île du Dr Moreau s'était ouvert sur une alternance, plan de mer, plan de ciel, plan de mer, qui occupaient respectivement le champ, ou se le partageaient exactement, par une ligne d'horizon bleue et mouvante, vision réelle de Braddock, affalé et fiévreux, avant d'échouer sur la plage, de voir mourir son compagnon dans la jungle et d'apercevoir le mirador éclatant. A la fin du film, voici donc le même Braddock qui se retrouve sur ce même canot, plan de mer, plan de terre, plan de mer. Cette structure visuelle pourrait évoquer une parenthèse de style panthéiste, entre l'infini du ciel et la mer, qui viendrait rappeler le fonctionnement du cantique dans le Dr Jekyll. Mais ici, la structure reste ouverte, le canot, maintenant, contient un couple différent, un homme et une femme, une sorte de couple primordial, qui s'éloigne du rivage et vogue vers la haute mer. Au loin, une silhouette de paquebot.

Le septième jour, dit la Bible, Dieu se reposa. Dans l'île, le dieu est mort. Et l'homme vogue, sur la mer, avec son amour, vers l'avenir, son monde, notre monde.

En guise de conclusion aussi provisoire que le *The End* des films, je me tourne vers Faust, qui dit peut-être pourquoi tant de "vacillantes images"¹⁴ reviennent sans cesse broder sur le métier du problème de la création :

"(...)j'étends de nouveau les bras

Vers Dieu et vers le monde.

Vers Dieu? - Mais non - Je n'ai en fait qu'un seul souci,

Oublier que je ne suis qu'une créature!"

Hélène Puiseux

juin 1992

NOTES

1. *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, de R-L. STEVENSON, paraît en 1886. *L'île du Dr Moreau*, de H.-G. WELLS, en 1896.

2. Il s'agit de la troisième version cinématographique en vingt ans : l'ont précédée *Dr Jekyll and Mr Hyde*, John S. ROBERTSON, scénario de Clara S. BERANGER d'après STEVENSON, USA, 1920 et *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Rouben MAMOULIAN, scénario de Samuel HOFFENSTEIN et Percy HEATH d'après STEVENSON, USA, 1931.

3. Une première version, sous le titre de *Island of Lost Souls*, d'Erle KENTON, a été tournée en 1932 sur un scénario de Waldemar YOUNG et Philip WYLIE. Le naufragé avait une fiancée qui partait à sa recherche et se heurtait violemment aux créatures.

4. Je remercie Marie-Louise Schembri qui, en mars 1992, a analysé les espaces de *L'île du Dr Moreau* et permis de débroussailler le terrain. Elle devait assurer la présentation de ce film dans la revue, elle en a été malheureusement empêchée; mais Moreau et ses créatures pouvaient-ils être absents? Je les ai donc pris en charge.

5. R. L. STEVENSON, 1988, p. 97.

6. Sans l'accusation de blasphème par Lanyon, l'emploi de Belzébuth dans ce film apparaîtrait un peu comme un brin de persil sur une salade, simple ornement, il n'est pas vraiment exploité. Il gagne de valeur, si on le lie avec l'ensemble de ce numéro. Il rappelle aussi les mots d'Elisabeth, dans *La Fiancée de Frankenstein*, annonçant à son fiancé : "C'est le diable qui te tente, et la mort qui est au bout".

7. Dans le roman, Braddock s'appelle Prendick et il est un riche naturaliste amateur. Comme dans l'adaptation de Stevenson, celle de Wells comporte aussi des changements notables en matière de structure : le roman est un récit écrit par Prendick à son retour à Londres. Le film est, au contraire, linéaire et conte la dernière semaine de l'île avant la mort du Dr Moreau.

8. Le film, censé se passer dans le Pacifique, a été tourné aux Iles Vierges.

9. La Dame Altière.

10. Lorsque Don TAYLOR tourne l'adaptation du roman de H.G. WELLS, quatre-vingt ans se sont écoulés depuis sa sortie. Là où le médecin du roman, pour définir les limites biologiques et comportementales de l'humanité, pratiquait exclusivement des greffes, celui du film leur fait des piqûres à base d'une cellule, présentée comme le chef d'orchestre de l'évolution spécifique de chaque espèce. Le contexte scientifique a évolué, et les recherches de biologie ont révélé la structure et le rôle des chromosomes dans la définition des êtres. Cette pratique, dans le film, donne à l'ensemble des travaux du Dr Moreau un ton d'actualité, même si, pour ne pas apporter une note anachronique, les mots chromosome ou ADN ne sont pas utilisés, puisque l'époque retenue reste la fin du siècle dernier.

11. La main comme symbole de l'humanité est un thème et une image fréquente dans la science-fiction.

12. On pense à Altaïra, dans *Planète Interdite*, cf. infra, l'étude consacrée par M.-F. DELIGNE à ce film et à cette créature.

13. Dernière séquence de *Frankenstein*, James WHALE, USA, 1931. C'était la créature qui périssait alors, mais j'ai montré à ce propos que créature et créateur étaient une seule et même chose. Cf. PUISEUX, 1991, pp. 13-34.

14. GOETHE, 1885, *Faust*, traduction d'Albert Stapfer, p. 1.

15. LENAU, 1971, *Faust*, p. 289; les italiques sont de Lenau.

FILMOGRAPHIE

- Dr Jekyll et Mr Hyde*, Victor FLEMING, USA, 1941
Frankenstein, James WHALE, USA, 1931
La Fiancée de Frankenstein, James WHALE, USA, 1935
L'Île du Dr Moreau, Don TAYLOR, USA, couleur, 1976
Dr Jekyll and Mr Hyde, John S. ROBERTSON, USA, 1920
Dr Jekyll and Mr Hyde, Rouben MAMOULIAN, USA, 1931
Island of Lost Souls, Erle KENTON, USA, 1932
Planète interdite, Fred M. WILCOX, USA, 1956

BIBLIOGRAPHIE

- GOETHE, Johann-Wolfgang von, 1885, *Faust*, traduction d'Albert Stapfer, Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion succ. (les deux parties de la pièce de Goethe ont été publiées par fragments, de 1790 à 1832)
LENAU, 1971, *Faust*, traduction de Jean-Pierre Hammer, Paris, Aubier Montaigne, coll. bilingue
PUISEUX, Hélène, 1991, Un sacrifice pour deux, *Cinéma, rites et mythes contemporains*, vol.13-14, Paris, EPHE, pp. 13-34
STEVENSON, Robert-Louis, 1888, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Librairie Hachette, Le Livre de Poche (1ère édition en 1886, à Londres)
WELLS, H.- G., 1959, *La machine à explorer le temps*, suivi de *L'Île du Dr Moreau*, Mercure de France, Le Livre de Poche (1ère édition à Londres, en 1896, pour le second titre)

CINÉMA, RITES
ET MYTHES CONTEMPORAINS

SCIENCE, CRÉATEURS, CRÉATURES

Avant-propos
HÉLÈNE PUISEUX

L'homme prévu et l'homme imprévu
FLORÉAL JIMENEZ

"Je suis venu, calme orphelin..."
RAPHAËLLE MOINE

A corps perdus
HÉLÈNE PUISEUX

Le monstre à visage humain
JEAN-FRANÇOIS BOURDIC

Edward aux mains d'argent : échec d'une normalisation
FLORENCE LIVOLSI

La Mouche 2 : le dieu remplacé
CHRISTOPHE SACCHETTINI

Un désir loin du regard : planète interdite
MARC-FRANÇOIS DELIGNE

Quelle créature pour quel créateur?
MARC DOGNY

Formes de la colère
LAURENCE DE LA FUENTE

Qui a joué jouera
MARTINE VAN WOERKENS

FILMOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

RÉSUMÉS