



Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques

Guido Laurent, Ney Philippe

Pour citer cet article

Guido Laurent, Ney Philippe, « Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/865>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/865>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/865.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques

Laurent Guido* et Philippe Ney*

Si l'on se penche sur la place occupée par la figure du savant fou (*mad scientist* pour les anglo-saxons) dans l'historiographie du cinéma, force est de constater sa présence récurrente dans la plupart des ouvrages de référence sur les films de science-fiction, d'horreur et de fantastique¹. Ce personnage est en effet considéré comme primordial dans la mythologie cinématographique. Constitué en véritable "stéréotype", il est mentionné systématiquement dans les nombreux répertoires filmographiques spécialisés², sa problématique faisant parfois l'objet d'un chapitre plus approfondi³. Sa représentation est généralement abordée en vertu de deux types d'approches. D'une part, les auteurs procèdent au repérage le plus exhaustif possible de ses centaines d'apparitions à l'écran. Ils distinguent ainsi les différentes périodes ou cinématographies nationales, du cinéma des premiers temps aux *blockbusters* hollywoodiens contemporains, en passant par les films

* Université de Lausanne, Suisse. E-mails : <Laurent.Guido@cin.unil.ch>
<Fifi-ney@yahoo.fr>.

- 1 Dans la plupart des études consultées, le savant fou est en effet placé dans l'un de ces trois genres, sans que leurs frontières exactes soient clairement identifiées. En témoigne *Frankenstein* de James Whale (1931), indistinctement rapporté aux cinémas d'épouvante ou de science-fiction. La classification des films en genres suscite toujours de grands débats parmi les spécialistes, sans qu'ils parviennent toutefois à offrir des définitions rigoureuses. Pour un aperçu de cette problématique, voir Stephen Neale, *Genre* (Londres : British Film Institute, 1996 [1980]).
- 2 Notamment Bryan Senn et John Johnson, "Mad Scientists", *Fantastic Cinema Subject Guide* (Jefferson / London, McFarland, 1992), pp. 327-348 ; Jean-Pierre Putters, "Les savants fous", *Ze Craignos Monsters. Le retour* (Issy les Moulineaux : éditions Vent d'Ouest, 1995), pp. 11-33.
- 3 Jacques Siclier et André S.-Labarthe, "La science démoniaque. Le fantastique scientifique des films américains. 1930-1940", *Images de la Science-fiction* (Paris, éditions du Cerf, 1958), pp. 19-44; René Prédal, "Les génies du mal", *Le cinéma fantastique* (Paris : Seghers, 1970), pp. 129-137; Jean-Pierre Bouyxou, "La science en folie", *La Science-fiction au cinéma* (Paris : Union Générale d'éditions, 1971), pp. 370-376 ; Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie* (Oxford / Cambridge : Basil Blackwell, 1989).

soviétiques de la guerre froide ou les co-productions européennes des années 1960. D'autre part, l'accent est mis sur des œuvres emblématiques comme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Dr Cyclops* (Ernest Schoedsack, 1940) et *Island of the Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932), ou sur des interprètes célèbres, tels Bela Lugosi et Boris Karloff, dont les visages typés et maquillés servent immanquablement de prétexte à la présentation d'une riche iconographie.

Cette double logique — compilation encyclopédique ou mise en relief des “classiques” — n'est nullement originale, puisqu'elle a longtemps inspiré les modes d'écriture de l'histoire du cinéma. Rappelons en effet que celle-ci a été édifiée avant tout par des chroniqueurs spécialisés, des critiques engagés dans des débats esthétiques et soucieux d'apporter au spectacle cinématographique une forme de légitimation culturelle. Cette préoccupation s'est ainsi traduite à la fois par la constitution d'un savoir classificatoire, fondé sur la pratique de la nomenclature, et par l'emprunt de catégories traditionnelles liées à l'histoire de l'art ou de la littérature : centrage autour de personnalités marquantes, d'œuvres considérées comme des “chefs-d'œuvre”, découpage en courants et périodes. En dépit du profond renouvellement méthodologique survenu au cours des vingt dernières années dans le domaine de l'histoire du cinéma, l'immense majorité des publications consacrées aux films continuent à suivre une logique plus cinéophile que véritablement historique. Cette remarque s'applique particulièrement aux films de science-fiction, d'horreur et de fantastique, genres encore considérés comme mineurs en dépit de leur place importante dans la production cinématographique. Pour ces diverses raisons, l'écrasante majorité des ouvrages disponibles ne procède ni à une typologie claire de la figure du savant fou au cinéma, ni à une mise en contexte, ne parvenant ainsi pas à offrir une périodisation historique satisfaisante de ses manifestations filmiques. D'ailleurs, les auteurs négligent le plus souvent l'existence préalable du phénomène au sein de la littérature populaire produite dans l'esprit scientifique et positiviste qui s'affirme au tournant du vingtième siècle. Quant à leurs efforts de contextualisation, ils se limitent ordinairement à l'identification fort succincte d'un “reflet” des peurs liées au progrès scientifique⁴. De manière générale, les définitions proposées ne dépassent pas l'énonciation d'un concept fourre-tout, où tous les niveaux d'analyse sont confondus :

4 Bryan Senn et John Johnson nous en donnent une formulation emblématique : “Along with our more comfortable and sophisticated lifestyle provided by scientific and technological breakthroughs, we now live with the possibility of world-scale nuclear devastation, various bacteriological horrors, and computers that come close to thinking on their own. These fear have spawned a distrust of science (at least at a subconscious level), which filmmakers have been quick to exploit”. *Op. cit.*, p. 327.

Le cinéma fantastique fait une énorme consommation de savants-fous [*sic*], expression désignant en bloc tous les personnages de romans ou de scripts originaux inventeurs d'armes ou de créatures diaboliques, meurtrières, destructrices, échappant plus ou moins à leur contrôle, pour la plus grande joie de spectateurs avides d'émotions variées.⁵

Quelques acquis peuvent être néanmoins tirés de certaines de ces études, en particulier dans l'édition anglo-saxonne. Parmi les rares travaux rigoureux disponibles, signalons ainsi l'ouvrage *Monsters and Mad Scientists* d'Andrew Tudor, qui possède l'avantage d'offrir une base statistique sur la place du savant fou dans le film d'horreur hollywoodien. D'après Tudor, la "science folle" représente la plus grande proportion (25%) des menaces présentées dans son corpus de près de 1000 films tournés entre 1931 et 1984⁶.

C'est sur la base de ces constats d'ordre historiographique que s'engage notre projet de recherche sur la figure du savant fou au cinéma : tenter de définir les fondements d'une problématique historique spécifique à cet objet, en proposant des éléments de définition et de typologie propres aux films. Cette insistance sur les particularités du médium n'indique pourtant nullement un cloisonnement de notre propos. La nature plurielle du cinéma, traversé de multiples déterminations économiques, sociales, idéologiques ou esthétiques, nous a au contraire engagé sur une voie interdisciplinaire, où la figure cinématographique du savant fou est mise en relation avec des objets et des problématiques en provenance d'autres champs culturels et historiques. Nous nous bornerons ici à esquisser les contours de cette vaste réflexion, avant de poser quelques jalons pour une périodisation plus précise.

L'adaptation en question

La tradition littéraire constitue évidemment l'un des espaces privilégiés avec lesquels le film entretient des rapports d'ordre intertextuel. Dès ses débuts, le cinéma a largement puisé son inspiration dans la littérature, aussi bien les intrigues mélodramatiques et sensationnelles du roman-feuilleton populaire que les sujets prestigieux des grandes œuvres célébrées. Avant de voir ses méfaits transposés sur le grand écran, le personnage du savant fou a ainsi été popularisé dans de nombreux écrits, du début du dix-neuvième siècle à l'époque

5 Pierre Gires, "Jules Verne et le cinéma", *L'Écran Fantastique*, 9 (1979), p. 86.

6 A. Tudor, *op. cit.*, p. 21.

contemporaine. Quatre grands cycles d'adaptation dominant notamment la production cinématographique. Aux côtés de l'incontournable *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), qui a donné lieu à plusieurs centaines d'adaptations filmiques plus ou moins tributaires de l'œuvre originale, figurent *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886)⁷, ainsi que *L'homme invisible* (1897)⁸ et *L'île du Dr Moreau* de H. G. Wells (1896)⁹. Rappelons que le passage du texte écrit au film ne doit pas être considéré comme une simple reprise de motifs préexistants, mais plutôt comme une appropriation, où les données littéraires sont reformulées dans un nouveau système de représentation. Pour aborder cette opération complexe, on ne saurait s'en tenir aux habituelles comparaisons entre les intrigues respectives des livres et des films, relevant les éventuels points de divergence ou de rapprochement¹⁰. Comme nous le verrons plus loin, une prise en compte des pratiques filmiques et des procédés narratifs propres au cinéma s'avère indispensable. Mais pour que puisse s'engager une telle réflexion, il est nécessaire de posséder une vue synthétique de la figure littéraire du savant fou, offrant une base sérieuse à l'approche de son adaptation cinématographique. Si la plupart des spécialistes de littérature se sont bornés à énumérer les romans et à détailler les problématiques relatives à chaque nouvelle occurrence, d'autres ont proposé de plus amples modèles d'analyse. Ne serait-ce que dans l'espace francophone, plusieurs ouvrages ont ainsi mis en évidence, grâce à la constitution d'un corpus cohérent et largement partagé¹¹, une série de traits distinctifs permettant l'esquisse d'une typologie du savant fou littéraire. Selon Bernadette

7 Parmi les dizaines de versions, les plus commentées sont sans conteste celles de John S. Robertson (1920), avec John Barrymore ; de Rouben Mamoulian (1932), avec Fredric March ; et de Victor Fleming (1941), avec Spencer Tracy. Voir Francis Bordat, "Hollywood au travail", dans *Dr Jekyll et Mr Hyde*, éd. par J.-P. Naugrette (Paris : Autrement), pp. 119-147.

8 Depuis le "film à trucs" Pathé signé par Ferdinand Zecca en 1909, le personnage a connu diverses représentations au cinéma et à la télévision, avec des modes de traitement aussi variés que ceux de la parodie, l'horreur, le *thriller*, la politique-fiction, etc. Mais c'est indéniablement *Invisible Man* de James Whale (1933) qui a retenu l'attention des critiques et des historiens.

9 Le roman a été directement adapté à trois reprises : *Island of Lost Souls* (Earl C. Kenton, 1932), *The Island of Dr Moreau* (Don Taylor, 1977) et *The Island of Dr Moreau* (John Frankenheimer, 1995).

10 C'est cette logique qui a guidé George Menegaldo dans son étude, l'une des meilleures s'inscrivant dans cette démarche : "Éclairages cinématographiques de *Frankenstein*", dans *Autour de Frankenstein. Lectures critiques* (Poitiers : université de Poitiers "Les Cahiers FORELL", 1998), pp. 203-221.

11 En plus des quatre classiques précités, on retrouve immanquablement *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, les trois récits d'Arthur Machen *Le grand dieu Pan*, *La lumière intérieure* et *L'histoire du cachet noir*.

Villeneuve-Noël, ce dernier doit être avant tout envisagé comme le reflet des craintes inspirées par le positivisme du dix-neuvième siècle et son idéologie rationaliste du progrès technique. Le personnage fait toujours l'objet d'une condamnation sociale et morale, voire d'une punition divine (la transgression opérée par le savant renvoie au mythe de Prométhée), servant à stigmatiser à travers lui les dérives possibles des avancées scientifiques. Sa thèse met en évidence un portrait type, où une série de traits récurrents émergent de la description physique du personnage, ainsi que de son comportement social. Ce qui autorise la chercheuse à affirmer:

Que l'on passe donc au crible les moindres détails de ces portraits physiques, ou que l'on s'en tiennent à une appréhension plus générale, une constante se dégage: le savant fou se refuse au contact et chacun des traits de son physique contribue à faire de lui un être sans attrait, désincarné, dépersonnalisé ou même foncièrement rebutant.¹²

Dans son corpus, Bernadette Villeneuve-Noël identifie également des séquences narratives types: confrontation avec un scientifique représentant le pouvoir légitime et la noblesse des aspirations scientifiques, réussite de l'expérimentation, exactions du savant fou ou de sa créature, sanction finale... Selon elle, la récurrence de ces moments forts dans la littérature populaire conditionne "la manifestation d'une aspiration, celle d'une prise en charge plus collective des recherches scientifiques et techniques"¹³.

Bien qu'effectuant des renvois d'ordre mythologique ou culturel, ces divers éléments procèdent toutefois d'une méthode d'analyse presque exclusivement centrée sur les textes eux-mêmes¹⁴. Une même forme d'approche "interne" se retrouve dans les études cinématographiques (mise en évidence du fonctionnement narratif ou discursif particuliers à chaque œuvre). Pour notre part, il nous semble essentiel d'articuler les résultats d'une telle approche avec différents contextes, qui déterminent pour une large part les représentations filmiques du savant fou.

12 Bernadette Villeneuve-Noël, *La personnalité du savant fou dans la littérature populaire d'imagination scientifique et technique*, thèse de 3ème cycle Lettres (université Bordeaux III, 1986), p. 52.

13 *Idem*, p. 124.

14 C'est celle qui est appliquée par Gwenhaël Ponnau dans le chapitre intitulé "Le mythe du savant fou" dans son ouvrage *La folie dans la littérature fantastique* (éditions du C.N.R.S., 1987), pp. 117-139.

Le contexte cinématographique

En premier lieu, cette figure doit être rapportée à l'histoire du cinéma, tant sur le plan économique que sur celui de l'esthétique. Ce médium est en effet un divertissement de masse, gouverné par des impératifs de spectacle et de rentabilité. Ceux-ci déterminent pour une large part la manière dont les films sont façonnés. Divers modes de production doivent ainsi être distingués, tout comme les genres de films, les moyens techniques et financiers mis en œuvre, sans parler des époques et des aires géographiques. Prenons l'exemple des multiples adaptations de *Frankenstein*. Il est évident que les deux films produits par Universal au début des années 30 (*Frankenstein*, 1931 ; *The Bride of Frankenstein*, 1935) dépendent étroitement de leur inscription dans le contexte d'une *major* hollywoodienne. Leur construction narrative, le rythme de leur narration, de leur montage, ou encore le travail élaboré de leurs éclairages et de leurs décors renvoient en effet au style visuel des productions de proue du cinéma classique américain de l'époque. Par ailleurs, ces œuvres sont aussi redevables en partie des conceptions particulières de mise en scène d'un auteur, le réalisateur James Whale. L'une des plus intéressantes personnifications du savant fou à l'écran, le Dr Pretorius de *Bride of Frankenstein*, apparaît ainsi comme une contribution découlant directement de l'univers fantasmatique propre à J. Whale. Au cours du vingtième siècle, les enjeux de *Frankenstein* ont donc été reformulés en fonction de modes de production aussi différents que le cinéma des premiers temps (les quelques tableaux tournés par J. Searle Dawley en 1910), la production de genre européenne des années 50-70 (les sept films de la firme britannique Hammer, 1957-1970), ou les moyens imposants de la superproduction (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Brannagh, 1995). Bien que résolument ancré dans l'horreur ou dans le fantastique, le traitement de *Frankenstein* peut aussi varier en fonction des genres, du film expérimental *underground* (*Flesh for Frankenstein* d'Andy Warhol et Paul Morrissey, 1973) à la parodie (*Young Frankenstein* de Mel Brooks, 1974). Le point de vue sur le savant est donc conditionné par l'ensemble de ces facteurs propres à l'histoire du cinéma.

Plus généralement que l'histoire des formes cinématographiques, c'est celle des images véhiculées par la culture de masse qui influence la représentation du savant fou dans les films. Ainsi un stéréotype visuel du *mad scientist* peut être identifié dans les bandes dessinées ou les couvertures de *pulps* américains, une tradition iconographique qui prend également sa source dans les illustrations des romans et des feuilletons populaires, dès le dix-neuvième siècle.

Le poids de la science

Le second contexte dans lequel il convient de situer la figure cinématographique du savant fou est celui de l'évolution scientifique. Au moment de leur diffusion sociale *via* la presse illustrée de vulgarisation, les découvertes scientifiques marquent l'imaginaire et influencent les représentations qui se manifestent au sein des œuvres de fiction littéraires ou filmiques. *Les Mains d'Orlac*, le célèbre roman de Maurice Renard débuté en 1914, mais publié en 1920, puise ainsi son inspiration dans les travaux du docteur Alexis Carrel¹⁵. Ce dernier a connu la notoriété dès l'attribution, en 1912, du Prix Nobel à ses travaux, qui ont démontré la possibilité de "transporter et faire vivre d'un organisme sur l'autre les tissus les plus différents"¹⁶. Cette avancée de la chirurgie en matière de greffe a donc pénétré l'imaginaire du roman, avant d'être traduite au cinéma par Robert Wiene (*Orlac's Hände*, 1925, version allemande quasi contemporaine du roman), Karl Freund (*Mad Love*, 1935) ou encore Edmond T. Gréville (*Les mains d'Orlac*, 1961). De même, la plupart des grandes innovations technologiques ayant marqué le cours du vingtième siècle a fait l'objet de transpositions filmiques, qu'il s'agisse des recherches sur l'atome dans les années 1930 ou des travaux sur les radiations effectués par Paul et Marie Curie — par exemple sur l'uranium enrichi — qui ont servi de prétexte aux intrigues d'innombrables séries B comme *The Invisible Ray* (Lambert Hillyer, 1936) ou *Dr X* (Michael Curtiz, 1931). En outre, la bombe nucléaire est devenu un sujet de prédilection de plusieurs films mettant en scène des savants fous, dès l'immédiate après-guerre. Pour prendre des exemples plus contemporains, il est possible de mettre en évidence la récurrence de problématiques liées à la réalité virtuelle (*The Matrix* de Larry et Andy Wachowski, 1999) ou au clonage (*The 6th Day* de Roger Spottiswoode, 2000, ou *AI* de Steven Spielberg, 2001).

L'imaginaire social et culturel

Au-delà des innovations scientifiques, c'est plus largement dans l'imaginaire social et culturel que nous envisageons de replacer la figure du savant fou. Le cinématographe a lui-même été inventé dans le

15 Il est sur ce point judicieux de relever que, dans le roman, le praticien de la greffe se nomme Cerral, anagramme de Carrel. Dans son *Docteur Lerne* (1908), Maurice Renard avait déjà mis à contribution les travaux polémiques de l'auteur de *L'Homme, cet inconnu*.

16 H. Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, thèse de la faculté des Lettres (université de Lausanne, 1915), p. 163.

contexte de la fin du dix-neuvième siècle positiviste, puisqu'il a été d'abord conçu comme un moyen de reproduction de la vie et de son mouvement. Noël Burch perçoit par exemple dans l'invention des frères Lumière la manifestation d'un grand mythe bourgeois, visant à une parfaite maîtrise de l'univers par le biais des moyens scientifiques, qu'il n'hésite pas à qualifier de "frankensteiniens"¹⁷. Dans son roman *L'Eve Future* (1886), Villiers de l'Isle-Adam avait quant à lui anticipé cette invention en créditant Edison de la découverte d'une sorte de cinéma, quelques neuf années avant la diffusion réelle du kinéscope sorti des laboratoires du sorcier de Menlo Park.

Dès lors, la figure du savant fou reflète non seulement la peur (ou la projection fantasmatique) des dérives possibles de la science, mais aussi celle d'une prise du pouvoir à l'échelle planétaire. Aux sources de la mondialisation, l'irruption de nouvelles techniques de communication internationales dans la première moitié du vingtième siècle a profondément influencé la représentation du savant fou, dès lors qualifié de potentiel "maître du monde" ou "génie du mal". Cet aspect est lié à une vision paranoïaque du complot. En effet, le plus souvent banni ou exilé de la civilisation, le scientifique agit dans l'ombre de son laboratoire secret, isolé sur une île exotique ou réfugié au creux d'une montagne. Dans sa célèbre étude sur le cinéma allemand des années 1920 (et ses docteurs Caligari, Mabuse ou Rotwang), Siegfried Kracauer a rapporté les thèmes de la manipulation mentale et de la domination sociale transparaissant dans ces films à l'aspiration inconsciente du peuple germanique au nazisme¹⁸. Dans le même ordre d'idées, les films de *mad scientist* américains des années 1930–1940 représentent la menace d'une forme absolue de dictature, dont le pouvoir se fonderait sur des vérités scientifiques imposées par la force. Cette image répond aussi à la tradition de "diabolisation de l'autre" inscrite au cœur de la vie politique américaine, qui se caractérise par un discours schématique focalisé sur des figures d'ennemi unilatérales.

À ces questions politiques s'ajoutent des représentations de genre et de sexualité. L'image des femmes dans les films centrés sur des savants fous les place inmanquablement dans un rapport d'infériorité. Si ce traitement est celui qu'on leur inflige dans les divertissements de masse fondés sur l'aventure (*serials*, romans feuilleton, bandes dessinées...), avant tout destinés au public masculin, elles font l'objet dans ces films d'une forme exceptionnelle de victimisation. En témoignent les

17 Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* (Paris : Nathan, 1991 [1990]).

18 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film* (Princeton : University Press, 1947).

séquences récurrentes d'expériences chirurgicales ou énergétiques présentant des malheureuses *damsels in distress* sanglées sur des tables d'opération, offertes au sadisme du savant fou — et à celui du regard spectatorial. Certains cas limites échappent néanmoins aux canons dominants de représentation des rapports de genre. Par exemple, *Dr Jekyll and Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971) joue sur l'ambivalence sexuelle du héros, en attribuant à une femme le rôle de *Hyde*, double reflétant la part troublée de la personnalité du savant.

Éléments de périodisation

En reprenant l'imposante filmographie du savant fou, nous sommes en mesure de proposer quelques éléments de périodisation, en mettant en évidence le cadre temporel central qui servira de point de départ à notre recherche. Nous constatons en effet une floraison de personnages de savants fous durant l'entre-deux guerres. Si le mouvement est international (nous avons déjà signalé l'importance de l'Allemagne), c'est avant tout aux États-Unis que s'impose le *mad scientist*, au cours des années 1930–40. Celui-ci marque également de son omniprésence les *comics*, qui connaissent alors la période généralement considérée comme leur "âge d'or". Nous sommes ici au cœur de notre problématique spécifiquement centrée sur le cinéma, confrontés à un véritable stéréotype, tant dans l'apparence physique que dans le comportement social. Figure incontournable d'innombrables films (autant des productions de prestige que des séries B, voire des *serials*), le savant fou incarne une forme de mal absolu utilisant la science comme moyen de domination ou de destruction du monde. C'est donc dans la production américaine des années de crise et de guerre que la figure connaît à notre sens son point culminant, liée à des préoccupations sociales et politiques particulières, et qui donne par la suite les signes d'une profonde transformation dans la seconde moitié du vingtième siècle.

De manière générale, le stéréotype du savant fou s'affaiblit après la Seconde Guerre mondiale, comme le démontre Andrew Tudor grâce à son approche systématique et quantitative¹⁹. D'après nous, ces changements découlent en grande partie de la nouvelle image de la science et des scientifiques dans la vie sociale. La fonction du personnage au sein de l'inconscient collectif — cristalliser un ensemble de craintes liées à la prise du pouvoir par un dictateur/scientifique — ne paraît plus nécessaire : du fait que la recherche semble se mener au grand jour, en

19 A. Tudor, *op.cit.*, p. 134.

bénéficiant du soutien de l'État. Des personnages tels que le docteur Moreau, rejeté de la société à cause de la nouveauté de ses idées, apparaissent désuets, invraisemblables dans un contexte désormais favorable à la science. Dans un grand nombre d'œuvres science-fictionnelles de l'immédiat après-guerre, le savant se retrouve ainsi subordonné aux autorités politiques et militaires. Deux périodes fortes de cette collaboration de la science au pouvoir peuvent être distinguées. En premier lieu, la Guerre froide et la menace atomique façonnent l'imaginaire des années 1950, donnant lieu à des films où l'alliance des scientifiques et des militaires permettent de vaincre les menaces extraterrestres (*The Thing* de Christian Nyby et Howard Hawks, 1951) ou les invasions d'insectes géants (*Them !*, Gordon Douglas, 1954). Ces éléments se retrouvent dans la production japonaise de la même époque, avec les "films de monstres" (*kaiju eiga*), dont *Godzilla* (Inoshiro Honda, 1954) constitue le prototype. Les canevas de cette production sont repris avec un regard réflexif par la production hollywoodienne des années 90, qui vise à représenter la gestion technocratique du monde par les Américains (*Armageddon* de Michael Bay, 1998 et *ID4 Independence Day* de Roland Emmerich, 1996). Même si les savants y jouent un rôle de second plan, leur action aux côtés des forces armées et des élites politiques est présentée comme efficace. Signalons que parallèlement à ces *remakes* de la fin du monde, l'image du héros scientifique indépendant fait son apparition dans une vague cohérente de films catastrophe (*Outbreak* de Wolfgang Petersen, 1995 ; *Dante's Peak* de Roger Donaldson, 1997 ; *Twister* de Jan de Bont, 1996 et *Volcano* de Mick Jackson, 1997), genre qui sert traditionnellement à pointer les écueils de la société technologique. *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) offre une satire des stéréotypes de ce genre de production, y compris celui du détenteur du savoir.

Dès les années 1950, le savant ne semble plus pouvoir incarner à lui seul le foyer du mal. C'est aussi le constat énoncé, dans le domaine de la littérature, par la thèse de Bernadette Villeneuve-Noël. Et si toutefois les dérives de la science continuent à être représentées dans la période contemporaine, le scientifique attaché à celles-ci ne constitue le plus souvent qu'un personnage secondaire, instrumentalisé par d'autres (comploteurs au sein de l'État, hommes d'affaires, etc.). Les grandes corporations apparaissent de plus en plus, *via* le financement privé des recherches sur une échelle mondialisée, comme l'espace privilégié de corruption de la science. Des films récents comme *Mission Impossible 2* (John Woo, 2000) ou *Resident Evil* (Paul Anderson, 2002) l'ont clairement mis en évidence. D'ailleurs, ce sont moins fréquemment les progrès scientifiques que leur utilisation, leur détournement à des fins lucratives ou despotiques qui se voient condamnés. Ainsi, le savant de *The 6th Day* a développé une technique de clonage sous l'égide d'une

multinationale dirigée par un capitaliste véreux. Ce personnage de scientifique est en partie animé d'un "désir louable", celui de prolonger l'existence de sa femme malade. En fin de compte, il affiche clairement son désaccord avec les méthodes de son employeur, payant par la mort le prix de son indépendance. Le film se termine d'ailleurs par la disparition du "méchant" homme d'affaires, mais pas par la condamnation du clonage, puisque le héros laisse vivre son double synthétique. Cette conclusion fait écho aux fins similaires de *The Lost World* (Steven Spielberg, 1997, où l'on épargne en définitive les dinosaures de synthèse) et de *Batman and Robin* (Joël Schumacher, 1997, où l'on guérit *in extremis* le majordome du super-héros sur son lit de mort, grâce à une pilule miracle). Sur la base de ces quelques exemples, la production de ces dernières années nous semble bousculer de plus en plus certaines barrières éthiques ou religieuses, en particulier celles relatives au thème de la recréation de la vie.

Lorsqu'on retrouve des personnages de savants fous conformes au stéréotype "classique", c'est le plus souvent dans le cadre de productions ouvertement parodiques, justement destinées à jouer avec des figures établies : *gore* (*Re-Animator*, Stuart Gordon, 1986), adaptations *kitsch* de *comics* (*Batman and Robin* et *X-Men* de Bryan Singer, 2000), séries télévisées (*The Avengers* de Jeremiah Chechik, 1998 et *Wild Wild West* de Barry Sonnenfeld, 1999), etc., en fait des œuvres elles-mêmes fortement auto-référentielles. Le stéréotype réapparaît également dans le contexte du cinéma populaire européen des années 1960, en Angleterre, en Allemagne et en Italie, dans le genre horrifique, dans le polar (*gialli*, adaptations des écrits d'Edgar Wallace) ou dans les James Bond et leurs succédanés. Un cinéma où resurgit l'aspect le moins "scientifique" du savant fou : le génie du mal. On y retrouve, réactualisés, des personnages connus, comme le docteur Mabuse²⁰ ou le docteur Fu Manchu²¹, qui manipulent avant tout les esprits (drogue, hypnotisme, faculté de transmettre ses pensées...)

20 Le personnage du docteur Mabuse provient du roman feuilleton signé par Norbert Jacques, quasi contemporain de son adaptation cinématographique en deux parties par Fritz Lang (*Dr Mabuse der Spieler* et *Inferno, Menschen der Zeit*, 1922). Outre les deux moutures signée du même réalisateur (*Das Testament des Dr Mabuse*, 1932 ; *Die Tausend Augen des Dr Mabuse*, 1960), l'Allemagne produira encore cinq aventures entre 1961 et 1964.

21 Créé par l'écrivain Sax Rohmer, le personnage a inspiré six productions hollywoodiennes entre 1923 et 1940 (la plus célèbre : *The Mask of Fu Manchu*, Charles Brabin, 1932, avec Boris Karloff) et cinq coproductions européennes entre 1965 et 1968, avec Christopher Lee.

Dans cet article de réflexion méthodologique, nous avons pu poser quelques jalons pour notre recherche en cours sur la représentation du savant fou au cinéma. Notre perspective d'ensemble sera donc d'ordre historique et intertextuelle, situant les éléments propres aux films dans différents contextes capables d'éclairer cette problématique d'une manière encore peu traitée, comme l'a démontré notre aperçu historiographique. Forcée dans les années 1920, puis affirmée dans les années 1930–40, avant de se voir redéfinie, marginalisée ou traitée sur un mode réflexif, la figure du savant fou cinématographique ne peut être véritablement comprise que dans son rapport pluriel à différents contextes : celui de la littérature, où elle puise son inspiration et certains de ses traits narratifs fondamentaux ; celui de l'histoire du cinéma, où elle est marquée par les spécificités du médium et le travail d'artistes et de techniciens particuliers ; enfin celui de l'histoire socioculturelle, où elle est conditionnée par les différents aspects de l'imaginaire à l'œuvre au moment de la production des films.

