

ESCLAVAGE ET MONSTRUOSITÉ DANS LE MASQUE DE LA MORT ROUGE (ROGER CORMAN, 1964)

Les films font partie intégrante de notre culture. En tant que tels, ils sont toujours liés au sens que l'on attribue à notre expérience sociale. Par conséquent, lorsque ce sens fait débat, lorsque le caractère de la nation fait face à une crise identitaire, on devrait s'attendre à ce que les films, non seulement reflètent, mais participent directement à ce débat. En fait, pendant ces périodes, répondre à, réguler, et proposer des interprétations spécifiques d'événements politiques et sociaux est [...] l'une des fonctions les plus importantes des industries culturelles.

Eric Greene, *Planet of the Apes as American Myth*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, p. 9-10.

Dans cet article nous nous intéressons aux liens entre la figuration de l'esclavage et de la monstruosité dans *Le Masque de la mort rouge*, adaptation par le cinéaste américain Roger Corman de la nouvelle d'Edgar Poe du même nom en 1964. Le film de Corman, qui fait partie du « cycle Poe »¹, ne conserve de la nouvelle que la trame générale² et s'en éloigne assez radicalement en ajoutant des considérations thématiques propres au cinéma d'*exploitation* (satanisme, scènes érotiques, gores et sadiques...) ³ aptes à attirer le public d'adolescents et de jeunes adultes pour lesquels ces films étaient prioritairement produits.

Bien que *Le masque de la mort rouge* soit, à juste titre, tenu par les spécialistes du cinéma fantastique comme un chef d'œuvre, notamment pour le remarquable travail du chef opérateur Nicolas Roeg, il semble que sa dimension politique ou topique n'ait, pour l'essentiel, pas été saisie. Il est vrai que le film, qui se déroule dans le passé d'une Europe médiévale reconstituée en studio, semble n'entretenir aucun rapport direct ou évident avec son contexte social. Il a ainsi principalement été appréhendé dans une perspective auteuriste (au

¹ Le « cycle Poe » produit par la AIP (American International Pictures) et réalisé par Corman se compose de *La chute de la maison Usher* (1960), *La Chambre des tortures* (1961), *L'Enterré vivant* (1962), *L'Empire de la terreur* (1962), *Le Corbeau* (1962), *Le Masque de la mort rouge* (1964), et *La tombe de Ligéia* (1964).

² Publié en 1842 dans *Graham's Magazine*, « Le Masque de la mort rouge » raconte le rapport conflictuel entre le Prince Prospero, replié avec ses courtisans derrière les murs de sa forteresse aseptisée, et la Mort rouge, entité pathogène (incarnation de la peste) qui a ravagé les contrées environnantes. Profitant de l'occasion d'un bal masqué organisé par le Prince, la Mort rouge s'introduit sans s'annoncer dans le palais. Pensant qu'il s'agit d'un invité déguisé, Prospero est par là même persuadé que son ennemi se trouve encore *là-bas*, derrière les murs de sa forteresse, alors qu'il est *ici, déjà là*. La Mort rouge transforme la fête en *danse macabre*, et les invités du Prince en cadavres grimaçants.

³ Sur le « cinéma d'exploitation », voir le livre-somme de Stephen Thrower, *Nightmare USA, The Untold Story of the Exploitation Independents*, London, FAB Press, 2007.

demeurant très légitime, le film déclinant tous les thèmes chers à son auteur)⁴ ou comme un digne représentant de la veine gothique au cinéma, alors exemplifié par les productions Hammer en Angleterre. Nous pensons pourtant que *Le Masque de la mort rouge* entretient des rapports profonds et complexes avec les soubresauts socio-politiques de son époque. Nous voudrions montrer ici qu'il entre en résonance avec les tensions et les violences raciales affectant alors la société américaine. *Le Masque de la mort rouge* sort en effet en 1964, à l'apogée du mouvement pour les droits civiques, une période où les Noirs revendiquent l'égalité sociale et politique. Comme nous le verrons, la dimension sociopolitique du film s'établit principalement par l'addition d'un segment narratif rarement commenté, basé sur une autre nouvelle de Poe, « Hop-Frog », qui raconte la vengeance d'un esclave difforme contre ses maîtres tyranniques. Notre hypothèse est que l'ajout *a priori* artificiel de ce segment joue au sein du film une fonction hautement symbolique permettant, par le biais de la distanciation historique et fictionnelle, de proposer une critique de l'héritage raciste et esclavagiste du sud étasunien qui était alors ravivé par la lutte pour les droits civiques. Nous verrons que cette critique passe par le recours à une esthétique grotesque et à une inversion carnavalesque transformant le bourreau blanc en créature bestiale signifiant visuellement sa monstruosité morale.

« Hop-Frog » et la revanche de l'esclave

Dans « Hop-Frog », nouvelle parue dans la revue *Flag of Our Union* (17 Mars 1849), un nain provenant d'une région « barbare » se trouve prisonnier et gardé en esclavage par un roi sadique qui en fait son bouffon de cour. Victime des mauvaises plaisanteries quotidiennes du monarque à cause de son apparence « ridicule » (une infirmité le fait se déplacer en boitant), le *jester* (Fou du roi) est le souffre-douleur officiel de la cour. Le roi se plaît à humilier pareillement la seule amie du bouffon, la naine Tripetta, également maintenue en esclavage. Un jour, après une plaisanterie extrêmement cruelle, le nain décide de se venger, et ce d'une manière particulièrement atroce et grotesque. Exploitant le contexte d'une mascarade prévue le soir même, il propose aux ministres et au roi de se déguiser en orangs-outans, de se relier par une chaîne, et de faire intrusion dans le bal masqué pour effrayer les invités. Trouvant l'idée amusante, le roi accepte avec enthousiasme. Le soir venu, la fête démarre sur un ton ludique : les ministres et le monarque font irruption dans le bal, suscitant chez les invités rire et effroi. Croyant à la réalité de la supercherie, certains sont pris de panique.

⁴ Voir Stéphane Bourgoïn, *Roger Corman*, Paris, Edilig, 1983. Notons que le film de Corman allait fournir au film d'horreur américain une matrice quasi inépuisable de formes et de figures. Voir notre article « *Le masque de la mort rouge*, fiction matricielle du film d'horreur américain moderne », *Cinéma, Littérature, Adaptations*, in Jeanne Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire (dir.), Montpellier, Institut de sociocritique de Montpellier, CERS, 2010, p. 83-100.

Mais le roi profite peu de temps des effets de la farce sur les invités : au moment où les « singes » passent à sa portée, Hop-Frog relie leur chaîne à celle du grand chandelier surplombant la salle principale. Il actionne alors un levier propulsant le chandelier et le groupe costumé dans les airs, puis il se hisse jusqu'aux huit hommes et s'approche d'eux muni d'une torche, sous prétexte de les démasquer. Ayant été préalablement aspergés de poix par Hop-Frog, les costumes s'embrasent aussitôt et les huit « singes » sont brûlés vifs. Le bouffon s'échappe alors par le toit avec Tripetta, laissant les invités hagards devant les cadavres calcinés du souverain et de ses ministres.

« Hop-Frog » a souvent été lu à travers un prisme « racial » lié au contexte du Sud esclavagiste dans lequel l'auteur passa une partie de sa vie⁵. Cependant, à l'inverse de plusieurs nouvelles de Poe telles que « The Murders in the Rue Morgue » ou « The Black Cat », qui, selon plusieurs critiques, révéleraient un imaginaire imprégné de l'idéologie esclavagiste, « Hop-Frog » est une nouvelle idéologiquement complexe, reflétant l'évolution de Poe quant à cette question sociale et morale. Comme l'écrit Paul Christian Jones,

L'imagerie utilisée pour décrire Hop-Frog évoque celle utilisée pour décrire les esclaves avant la guerre. Bien qu'il ne soit pas un esclave africain-américain, le *jester* est associé aux images populaires des esclaves comme des êtres physiquement grotesques ; il est décrit comme un nain, qui a les jambes difformes et des bras « prodigieusement musclés » comme « compensation pour sa déficience dans les membres inférieurs » [...] De même, Poe associe les nains à des images d'animaux, notamment des primates, ce qui résonne avec les utilisations de telles images avant la guerre civile pour déshumaniser les Noirs ; ainsi, outre son nom, Hop-Frog ressemble à « un petit singe, [plus] qu'à une grenouille » (902) et possède « l'agilité d'un singe ». De plus, le rôle du nain en tant que *jester* le rapproche implicitement de la figure de Sambo, qui, comme Joseph Boskin le remarque, était « la figure la plus proche du bouffon de cour que la culture américaine pouvait permettre » et était « le descendant

⁵ Parmi les analyses raciales les plus étayées sur « Hop-Frog », citons John Carlos Howe, « Edgar Allan Poe's Imperial Fantasy and the American Frontier » in J. Gerald Kennedy (ed.), *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York, Oxford University Press, 2001; Teresa A. Goddu « Poe, Sensationalism, and Slavery » in Kevin J. Hays (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 92-112; John Bryant, « Poe's Ape of Unreason: Humor, Ritual and Culture », *Nineteenth Century Literature*, Vol. 51, N° 1, Juin 1996, p. 16-52; et Jared Gardner, *Master Plots: Race and the Founding of an American Literature, 1787-1845*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1998. Sur Poe, le Sud et l'esclavage plus généralement, voir notamment Richard Gray, « I am a Virginian »: Edgar Allan Poe and the South, » in A. Robert Lee (ed.), *Edgar Allan Poe: The Design of Order*, London, Vision, 1987, p. 182-201; John Carlos Rowe, « Poe, Antebellum Slavery, and Modern Criticism » in Richard Kopley (ed.), *Poe's Pym: Critical Explorations*, Durham, Duke University Press, 1992, p. 117-41; Lesley Ginsberg, « Slavery and the Gothic Horror of Poe's 'The Black Cat' » in Robert K. Martin and Eric Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa City, University of Iowa press, 1998, p. 99-128.

d'une longue lignée de *fools* qui jouaient un rôle important dans l'Europe médiévale ». ⁶

Tony Magistrale a également mis en avant cette dimension raciale :

Bien que se déroulant dans un royaume imaginaire, l'histoire repose si lourdement sur l'inversion des rapports humains/animaux et maître/esclave, qu'elle invite au commentaire sur l'institution raciale de l'esclavage qui était une question brûlante aux Etats-Unis pendant la vie de Poe. Fait prisonnier de son pays natal « barbare », [...] et sommé de rester dans le royaume contre son gré, Hop-Frog [...] partage un destin en commun avec les esclaves africains qui, de même, « avaient été enlevés à leur famille respective » et étaient obligés de divertir leurs maîtres. ⁷

Cependant, à l'inverse de la littérature pro-esclavagiste si prégnante dans le Sud américain à l'époque, Poe se sert de la hiérarchie esclavagiste traditionnelle pour la dénoncer et la renverser. Ce renversement passe par une réflexion sur la différence entre monstruosité physique et morale. D'après la définition du CNRTL (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), un monstre est un « Individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres. [...] Une personne qui provoque la répulsion par sa laideur, [...] Une chose qui s'écarte des normes habituelles. » On peut ajouter à cette définition l'élément de monstration, le monstre étant aussi fréquemment celui qui est montré, exhibé au regard des autres afin de renforcer, par cette séparation, l'appartenance des spectateurs à la norme ⁸. Dans cette perspective, le monstre (hyper)visible dans « Hop-Frog » est bien sûr le bouffon, nain et boiteux. Cependant, le roi et ses ministres peuvent également être qualifiés de monstre, au sens où l'entend Michel Foucault, c'est-à-dire en tant qu'auteurs d'actes inhumains transgressant la Loi ⁹. En dépeignant les maîtres comme des tyrans sadiques dont la violence est montrée comme illégitime, et en décrivant les souffrances du bouffon, Poe propose au lecteur de s'identifier à un esclave humilié. Comme le souligne Paul Christian Jones,

⁶ Paul Christian Jones, « The Danger of Sympathy : Edgar Allan Poe's "Hop-Frog" and the Abolitionist Rhetoric of Pathos », *Journal of American Studies*, 35 (2001), 2., p. 254. Nous traduisons (et indiquons le nom du traducteur dans le cas contraire dans la suite de ce texte).

⁷ Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, London, Greenwood Press, 2001, p. 100.

⁸ La littérature sur la figure du monstre est colossale ; nous nous permettons de mentionner ici trois ouvrages particulièrement riches, *The Ashgate Companion to the Monstrous*, London, Routledge, 2010; Jeffrey Cohen, *Monster Theory : Reading Culture*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996; et Edward Inrebretsen, *At Stake : Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

⁹ Pour Foucault, le monstre constitue une transgression biologique mais surtout légale (Andrew N. Sharpe, « Foucault's Monsters, the Abnormal Individual and the Challenge of English Law », *Journal of Historical Sociology*, vol. 20, No. 3, September 2007, p. 384-403).

Le conte de Poe imite la littérature abolitionniste, non seulement dans sa description de la souffrance des esclaves mais aussi dans sa diabolisation des maîtres en tant qu'agents de cette brutalité [...] La sympathie du narrateur va de toute évidence aux deux esclaves, étant donné qu'il appelle le roi un « tyran » et un « monstre » et fait référence à Hop-Frog en tant que « pauvre infirme », « pauvre nain », et à Tripetta en tant que « pauvre fille ». Le narrateur met en avant la haine du roi dans son traitement des nains.¹⁰

En transformant ses geôliers en singes – métaphore raciste par excellence dans la culture américaine (et occidentale)¹¹ – et en les enchaînant, Hop-Frog se venge par le biais d'une inversion symbolique, retournant la violence raciale et coloniale contre ses bourreaux. La violence de l'exécution, bien que cruelle et certainement méditée, est ainsi montrée comme résultant directement de celle exercée au quotidien sur l'esclave. Jouet d'un ordre politique tyrannique, Hop-Frog, réduit à l'état d'*homo sacer*¹², n'a pas d'autre solution pour sortir de sa condition que de reproduire la violence qui l'assujettit contre son bourreau. En transformant le roi en bête sauvage, Hop-Frog rend explicite la monstruosité du monarque (au sens étymologique du terme, le monstre étant ainsi exhibé aux invités comme dans un spectacle de cirque). Cependant, de par sa dimension excessive et ouvertement sadique, cette vengeance transforme ironiquement Hop-Frog en une créature tout aussi monstrueuse, dans son sadisme, que le roi. Dans « Hop-Frog », l'esclavage est donc fondamentalement figuré comme une machine à produire du monstrueux au sens où elle engendre des monstres du côté des bourreaux et des victimes.

Le segment « Hop-Frog » dans *Le Masque de la mort rouge* : une histoire parasite ?

L'intégration du segment « Hop-Frog » dans le cadre diégétique du « Masque de la mort rouge » a, selon notre recherche, été très peu commentée, et ce toujours de manière lapidaire. La plupart du temps, elle a été vue comme un ajout gratuit et artificiel, essentiellement motivé par la nécessité d'allonger la durée du film,

¹⁰ Paul Christian Jones, « The Danger of Sympathy : Edgar Allan Poe's "Hop-Frog" and the Abolitionist Rhetoric of Pathos », *Journal of American Studies*, 35 (2001), 2, Cambridge University press, p. 250.

¹¹ Sur la figure du singe comme métaphore raciste dans l'imaginaire américain, voir notamment Eric Greene, *The Planet of the Apes as American Myth, Race, Politics and Popular Culture*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1998 ; Joshua Bellin, *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*, Southern Illinois University Press, 2005 ; John Bryant, *op. cit.* ; et Winthrop Jordan, *The White Man's Burden*, New York, Oxford University Press, 1974.

¹² Agamben définit l'« homo sacer » comme une figure abandonnée par le droit, donc relégué au rang de la bête sauvage que toute la communauté, s'arrogeant le pouvoir de tuer du souverain, peut traquer, tuer ou, dans le cas de l'esclave, transformer en outil (Giorgio Agamben, *Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997).

une adaptation *stricto sensu* du « Masque » risquant difficilement de « remplir » un long métrage. Comme l'écrit David Punter : « Avec *Le Masque de la mort rouge*, il a dû être apparent dès le départ qu'il n'y avait pas grand chose que Corman pouvait faire dans le cadre de l'histoire, tellement elle est exiguë. Il la muscle avec une adaptation miniature de « Hop-Frog », mais malgré cela, le résultat a peu de rapport avec le monde de Poe »¹³. Pour Stéphane Bourgoïn, « L'épisode « Hop-Frog » paraît [...] gratuit, impression qui provient, probablement, de ce que deux scénaristes ont travaillé à l'adaptation »¹⁴.

Il est vrai que, pour cette adaptation, Corman et ses scénaristes ont grandement modifié la nouvelle de départ, rendant l'insertion de « Hop-Frog » dans le cadre du *Masque de la mort rouge* plus artificielle encore. Hop-Frog est rebaptisé Hop-Toad (Skip Martin), et Tripetta devient la danseuse naine Esmeralda (Verina Greenlaw). De plus, Hop-Toad ne s'en prend pas à Prospero (Vincent Price) et à ses ministres mais au Prince Alfredo (Patrick Magee), personnage qui n'apparaît dans aucune des deux nouvelles¹⁵. Le bouffon figure dans cinq scènes assez brèves réparties dans le film. Dans la première, il accompagne Esmeralda lorsque cette dernière se produit devant Alfredo. Au terme de sa prestation, le prince gifle la danseuse parce que celle-ci a renversé son verre de vin, offense qui provoque chez Hop-Toad une réaction de fureur qu'il parvient difficilement à réprimer. La deuxième scène est un dialogue entre Alfredo et Hop-Toad, au cours duquel ce dernier suggère au prince de venir à la mascarade déguisé en singe. La troisième scène se déroule dans les appartements d'Alfredo. Hop-Toad, vêtu d'habits de fête et le corps recouvert de peinture dorée pour le bal masqué, aide Alfredo à se déguiser en gorille. Muni d'un fouet qu'il fait claquer comme s'il dressait une bête de cirque, il lui fait exécuter des mouvements grotesques devant un miroir. La quatrième scène montre Hop-Toad se rendant dans la chambre d'Esmeralda pour lui conseiller de ne pas se rendre à la mascarade le soir. La cinquième et dernière scène se déroule pendant le bal masqué. Hop-Toad conduit Alfredo, déguisé en gorille, au milieu des convives qui hurlent de rire et de frayeur. Ne lui laissant pas le temps de comprendre ce qui lui arrive, Hop-Toad ligote le prince et relie sa chaîne au chandelier surplombant la salle, qu'il a fait descendre en actionnant une poulie, avant de l'élever dans les airs. Tous les invités rient. S'adressant à

¹³ *The Literature of Terror vol. 2: The Modern Gothic*, London, Longman, p. 105. Dans son livre consacré aux adaptations de Poe au cinéma, Rose London consacre littéralement une ligne à l'insertion de « Hop-Frog » dans *Le Masque de la Mort Rouge (Cinema of Mystery)*, London, Lorrimer, 1975, p. 67), preuve supplémentaire du peu d'intérêt que cette transposition a suscité auprès de la critique.

¹⁴ Stéphane Bourgoïn, *Roger Corman*, Edilig, Paris, 1983, p. 24.

¹⁵ On peut sans doute aussi penser ici à l'intertexte shakespearien de *The Tempest*, le couple Hop-Frog /Prospero renvoyant alors au couple Caliban/Prospero. Cependant cet intertexte reste ici assez superficiel dans la mesure où dans la pièce de Shakespeare, Prospero finit par libérer Caliban qui pardonne à son maître. « Hop-Frog » imagine donc une sorte de fin alternative à *The Tempest*, décrivant la vengeance létale de Caliban contre Prospero.

Alfredo, Hop-Toad s'exclame : « Quand mon singe grogne, c'est qu'il a soif. Il dit qu'il voudrait un peu d'alcool », puis il lui lance plusieurs verres à la figure. Une fois le costume du prince imbibé d'alcool, le bouffon l'embrase en y apposant une torche. Les rires des invités se changent alors en hurlements. Faisant claquer son fouet, Hop-Toad sort de la salle.

Si le film de Corman est la seule transposition officielle ou, en tous cas, « frontale », de « Hop-Frog » à l'écran, elle constitue donc, ironiquement, une adaptation périphérique, « rajoutée » au sein du récit enchâssant qu'est « Le Masque de la mort rouge ». Pour Timothy Jones, le dispositif spectaculaire de la vengeance du bouffon soulignerait cette dimension artificielle, presque métafictionnelle, en tous cas sans aucun rapport avec l'histoire américaine : « A la fin du film, Prospero récompense le *jester* pour avoir brûlé Lord Alfredo, joué par Matrick Magee, un acte appréhendé par les festivaliers comme un spectacle ludique au milieu de la mascarade. L'accent est mis sur la violence spectaculaire et ludique, *une violence qui n'a pas grand rapport avec l'Amérique contemporaine.* »¹⁶ (Nous soulignons)

A l'inverse des remarques des quelques chercheurs et critiques ayant abordé le sujet, nous pensons que le segment « Hop-Frog » dans *Le Masque de la mort rouge*, a priori périphérique et insignifiant, revêt une forte dimension symbolique lorsqu'on l'appréhende au vu de son contexte sociopolitique¹⁷.

« Hop-Frog » et le mouvement pour les droits civiques

Le Masque de la mort rouge sort le 24 juin 1964 aux Etats-Unis, à l'apogée du mouvement pour les droits civiques. L'année précédente, 250 000 personnes, dont 20% de blancs, se sont réunies lors d'une marche sur Washington et, le 28 août a eu lieu l'élocution de Martin Luther King (« I Have a Dream »), devant le mémorial de Lincoln à Washington. Le 22 novembre 1963, un siècle après que Lincoln a annoncé la proclamation d'émancipation (le 22 septembre 1862), J. F. Kennedy est assassiné à Dallas.

Réfractaire à ces changements, une partie de la population sudiste réplique avec violence : en mai 1963, la police lâche des chiens contre des adolescents protestant à Birmingham, Alabama. Les *Freedom Riders* sont

¹⁶ Timothy Jones, *The Gothic and the Carnavalesque in American Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2015, p. 103.

¹⁷ Nous entendons « politique » au sens où le définit Eric Greene : « La plupart d'entre nous ne reconnaissent probablement comme dignes du label « politique » que ces films qui traitent de manière explicite du gouvernement ou de questions sociales. Ainsi, *JFK* est vu comme un film politique alors que *Les incorruptibles* ne l'est pas. Je pense que nous avons besoin d'une définition plus large d'un film politique qui inclut tout film qui parle de manière explicite ou implicite de l'utilisation, de la lutte pour, et du contrôle du pouvoir et des privilèges, et qui suggère des manières de répondre à des conflits sociaux. Cette définition inclut *Le Roi Lion* tout autant que *Jugement à Nuremberg* » (Eric Greene, *Planet of the Apes as American Myth*, op. cit., p.xiii).

également violemment agressés à Montgomery, Alabama. En Juin 1963, Medgar Evers, secrétaire de la NAACP¹⁸ à Mississipi, est abattu devant sa maison. Le 21 et 22 juin 1964, les défenseurs des droits civiques Andrew Goodman, James Chaney, et Mickey Schwerner, qui cherchaient à faire en sorte que les Africains Américains s'inscrivent sur les listes électorales, sont assassinés par des membres du Ku Klux Klan. Mais ces violences sont de plus en plus condamnées par la majorité de l'opinion. Le 2 juillet 1964, le *Civil Rights Act*, qui déclare illégale la discrimination reposant sur la race, la couleur, la religion, le sexe, ou l'origine nationale, est adopté au Congrès.

Dans *Le Masque de la mort rouge*, l'histoire de Hop-Toad, esclave humilié prenant sa revanche sur ses maîtres, entre inévitablement en résonance avec les tensions raciales qui ébranlent alors l'Amérique¹⁹. De par sa dimension théâtrale, l'exécution du roi rappelle en particulier la mémoire culturelle des lynchages spectaculaires, macabres rituels sacrificiels qui tuèrent plus de 5000 Noirs entre la fin de la guerre de Sécession et 1968. Ces lynchages, employés pour terroriser et réaffirmer culturellement la suprématie blanche, constituaient de véritables spectacles ritualisés au cours desquels plusieurs centaines, parfois milliers, d'hommes, de femmes et d'enfants assistaient et participaient à l'humiliation, la torture prolongée et la mise à mort d'hommes et (plus rarement) de femmes noirs. Edward Coy fut ainsi brûlé en 1892 à Texarkana devant une foule de 15 000 personnes et autant participèrent au lynchage de Jesse Washington, un jeune Noir handicapé âgé de seize ans, à Waco (Texas) en 1916²⁰. Des invitations en bonne et due forme furent envoyées pour le lynchage de Claude Neal à Jackson County en Floride, le 27 octobre 1934 ; plus de 2000 personnes participèrent à cette « bacchanale ». La torture de la victime durait parfois plus d'une heure, tel le lynchage de Sam Hose en 1889. Le lynchage d'Henry Smith à Paris, Texas, en février 1893 se déroula dans une atmosphère orgiaque de fête païenne²¹. De nombreux lynchages étaient, en outre, planifiés et

¹⁸ *National Association for the Advancement of Colored People*.

¹⁹ On peut bien sûr se demander dans quelle mesure Corman et ses scénaristes étaient conscients de la portée politique de leur film. Etant donné l'engagement social de Corman (en 1962, il réalise *The Intruder*, sur le thème de la ségrégation), il est probable qu'ils l'étaient. De toute façon, comme l'écrit Eric Greene, « Même si les artistes n'essaient pas consciemment de faire passer des "messages politiques", ils existent dans un monde de relations sociales et politiques. On peut donc raisonnablement s'attendre à ce que, consciemment ou non, des réalités, des événements et des thèmes politiques se répercutent sur leur travail. En fait, il serait aberrant que les conflits politiques et les préjugés sociaux d'un pays ne laissent pas leur trace sur la production culturelle » (Eric Greene, *op. cit.* p. 13). Nous traduisons.

²⁰ A ce sujet, nous renvoyons à la remarquable étude de Patricia Bernstein, *The First Waco Horror. The Lynching of Jesse Washington and the Rise of the NAACP*, College Station, Texas University Press, 2005.

²¹ Orlando Patterson décrit ce lynchage dans *Rituals of Blood, Consequences of Slavery in Two American Centuries*, New York, Basic Civitas, 1998, p. 193-194.

mis en scène. Les lieux étaient sélectionnés pour leur dimension spectaculaire (amphithéâtre naturel du type clairière, pont, etc.)²². Certains lynchages, poussant le degré de théâtralité à un point extrême, se déroulaient dans des salles de spectacles. En avril 1911, un ex-esclave, Will Porter, fut ainsi tué sur la scène de l'Opéra de Livermore dans le Kentucky²³. Ces meurtres constituaient ainsi une forme de spectacle et de divertissement dans le but d'être vus par le plus grand nombre, et ce afin de renforcer l'idéologie suprématiste blanche.

Dans *Le Masque de la mort rouge*, la mise en scène de Corman devient une arme de dénonciation politique en critiquant ouvertement cet héritage et en montrant la cruauté²⁴. Il est particulièrement significatif que le bouffon ne propose pas à Alfredo un costume d'orang outan – comme dans la nouvelle – mais de gorille. Dans la hiérarchie simiesque, le gorille est culturellement associé à des idées de menace pour l'ordre public, et qu'il faut donc soumettre et contrôler : selon Anne Crémieux, analysant *La Planète des singes* (1968),

les gorilles constituent une classe guerrière. Ils sont moins intelligents, plus grands et surtout plus noirs que les chimpanzés et les orangs-outans. Ils ont le visage noir. Ils aiment la force et le pouvoir ; ils constituent un danger pour l'équilibre de la société simiesque.²⁵

Eric Greene l'associe à la classe raciale la plus basse :

en tant qu'élite religieuse, bureaucratique, et politique, les orang outans sont au sommet de la société. En tant qu'intellectuels pacifistes, scientifiques, et docteurs, les chimpanzés se situent au milieu de la hiérarchie sociale [...] En tant qu'incarnation de l'armée, de la police et du prolétariat, les gorilles se situent tout en bas de l'échelle sociale.²⁶

²² On retrouve ainsi cet aspect spectaculaire dans le lynchage de William James, accusé de viol à Cairo en novembre 1909 : « James fut amené en ville et fut pendu à l'arche de fer au dessus de Eight et Commercial, la principale intersection de la ville. Quelqu'un eut l'idée ingénieuse d'allumer les lumières électriques qui illuminaient l'arche, et pendant un moment la foule put observer le tableau surréaliste d'un grand Noir s'étranglant lentement et dont la silhouette se détachait contre le ciel embrumé et les lumières festives de l'arche. Alors que la foule criait « Brûlez-le ! Brûlez-le ! », la soeur d'Anna Pelly et plusieurs autres femmes ont soudain saisi la corde et ont tiré fortement, jusqu'à ce que les talons des bottes de James se balancent haut au dessus du sol. Tout le monde y vit le signe d'ouvrir le feu » (Philip Dray reproduit cette citation dans *At the Hands of Persons Unknown, The Lynching of Black America*, New York, The Modern Library, 2003, p. 174).

²³ Philip Dray relate l'anecdote dans *At the Hands of Persons Unknown*, *op. cit.*, p. 178.

²⁴ Pour un développement sur les rapports entre lynchage et cinéma, voir notre article: « Le lynchage spectacle : matrice formelle du cinéma gore d'H.G. Lewis », *Représenter l'horreur* (ed. Frédéric Astruc, Rouge Profond), 2015.

²⁵ Anne Crémieux, « La représentation de l'esclavage dans *Planet of the Apes* et *Brother from Another Planet* », in Melvyn Stokes et Gilles Ménégaldo (dir.), *Cinéma et Histoire*, Paris, Michel Houdiard, p. 236.

²⁶ Eric Greene, *op. cit.*, p. 36-37.

Déguisé en gorille, Alfredo agrippe plusieurs femmes qu'il saisit dans ses bras, « performant » et reconduisant ainsi le stéréotype du *black rapist* (violeur noir). Ce stéréotype, fondé sur le prétendu insatiable appétit sexuel des Noirs, était régulièrement brandi par les foules blanches comme excuse pour lyncher ces derniers²⁷. Dans *Le Masque de la mort rouge*, le « gorille » est rapidement capturé et enchaîné, ce qui provoque les rires de la foule. Corman montre ainsi qu'aux yeux de celle-ci, la barbarie (tirer du plaisir de l'humiliation d'une personne sans défense) se trouve justifiée à partir du moment où elle se trouve cautionnée par la différence raciale. Les invités rient en effet sans savoir quel est l'homme sous le costume et sans savoir ce qu'il a fait. Pour le dire autrement, la punition, pour être légitime et faire rire son public, doit en passer par la « dégradation » – éminemment raciste – en singe.

Le film de Corman mobilise aussi l'héritage des photographies de lynchage. Les participants aux lynchages au lendemain de la guerre civile prenaient en effet souvent des photographies de leurs victimes²⁸. Celles-ci, revendues sous le manteau, rendaient l'exécution visible et accessible à une plus large audience, offrant un accès par procuration aux meurtres. Certaines de ces images étaient transformées en cartes postales et étaient envoyées aux familles et aux amis qui n'avaient pas pu prendre part à la « fête » ou au « barbecue »²⁹. Elles perpétuaient, au-delà de l'acte, forcément singulier, du lynchage, l'idéologie raciste véhiculée par ces rassemblements. Composées avec soin, les photographies montraient rarement la foule en train de pendre la victime ou de tirer sur elle ; en se parant de leurs plus beaux habits et en prenant la pose devant l'objectif, les lyncheurs donnaient l'illusion d'une foule « civilisée ». À l'inverse, les victimes noires étaient représentées captives et dégradées, leur position au sein du cadre reflétant leur place dans l'imaginaire suprématiste blanc. Cette représentation avait pour fonction de construire une opposition idéologique binaire entre le pôle de la « civilisation » (la foule blanche) et le pôle de la « bestialité » et de la « monstruosité » (le corps noir « légitimement » agressé car « coupable » de transgressions sociales et morales).

Mais au lieu d'adhérer à la violence des lyncheurs en les montrant comme des justiciers légitimes exécutant un monstre (image mythologique à laquelle les lyncheurs s'identifiaient au lendemain de la guerre civile), Corman inverse les

²⁷ Sur la figure du « violeur noir », voir Joshua Bellin, *op. cit.*, et Elizabeth Young, *Black Frankenstein*, pp. 135-136.

²⁸ Voir l'article de Amy Wood, « Lynching Photography and the Visual Reproduction of White Supremacy », *American Nineteenth Century History*, vol. 6, no. 3, September 2005, p. 378-379. De nombreuses reproductions de ces photographies de lynchage sont disponibles sur le site *Without Sanctuary* (withoutsanctuary.org) ; les plus représentatives ont été publiées dans le livre de James Allen (ed.), *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin Palms, 2000.

²⁹ Voir Hale Grace, *Making Whiteness: The Culture of Segregation in the South, 1890-1940*, New York, Pantheon Books, 1998.

pôles idéologiques de cette représentation en figurant les invités qui rient de la torture d'un « esclave » comme des monstres inhumains. Les hôtes de Prospero se trouvent en effet animalisés, voire bestialisés, par le port de masques carnavalesques et par le traitement de l'image, notamment le choix de filmer leur « visage » en légère contre-plongée et en gros plan à l'aide d'une courte focale déformant les bords du cadre, choix stylistiques conférant aux visages des invités un aspect grotesque.

Au moment où Hop-Toad met feu au costume d'Alfredo, les rires s'arrêtent net, remplacés par des hurlements. Si la majorité des visages sont peu expressifs, certains semblent cependant savourer ce spectacle de manière sadique en souriant. L'inhumanité des invités est finalement ratifiée par leur indifférence à cette scène de barbarie ; en effet, une fois que Hop-Toad s'est échappé, Prospero demande à ses gardes de « nettoyer » la salle, et les invités reprennent leur danse comme si de rien n'était. Cette « banalité du mal » peut être vue comme une critique de la banalité des lynchages, ceux-ci faisant souvent place à une fête ou une activité ludique. Philip Dray rapporte ainsi la description d'un lynchage ayant eu lieu à Greenville, Mississippi, en 1903 : « Tout se déroula dans les règles, aucun coup de feu ne fut tiré, mais il y eut beaucoup de rires et d'excitations hilares. On se serait cru à un gala, et aussitôt que le corps a été découpé, toute la foule s'est dirigée vers le parc pour assister à un match de baseball »³⁰.

Loin d'être un segment purement « décoratif » ou « divertissant », la transposition de « Hop-Frog » dans *Le Masque de la mort rouge* joue donc un rôle véritablement politique. La mise en scène de Corman introduit en effet une distance critique vis-à-vis des invités qui se régalent du spectacle raciste du lynchage du « gorille ». Ce faisant, le film renvoie le lynchage, encore pratiqué à l'époque aux Etats-Unis, à une pratique archaïque et monstrueuse, rejoignant la vision politique progressiste défendue à la même époque par le mouvement pour les droits civiques.

Florent CHRISTOL

CAS

Université de Toulouse - Jean Jaurès

³⁰ Philip Dray, *op. cit.*, p. 82.