

James Whale

Frankenstein



L'AVANT FILM

L’Affiche	1
Les promesses de la peur	
Réalisateur & Genèse	2
James Whale : un créateur dépassé par sa création	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
Du suspense d’une genèse au déchaînement de la création	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Les archétypes de l’épouvante	
Mise en scène & Signification	10
La lumière du génie, l’ombre de la folie	
Bande-son	13
La maîtrise d’une peur sonore	
Analyse d’une séquence	14
La naissance de la créature : « <i>It's alive !</i> »	

AUTOUR DU FILM

De Lon Chaney à Stan Winston : les fantastiques maquilleurs de l’épouvante	17
Les adaptations de <i>Frankenstein</i> au cinéma ou la construction d’une icône	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Remerciements : Carlotta Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l’Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d’imprimer : septembre 2013

SYNOPSIS

Le docteur Frankenstein poursuit des recherches scientifiques pour percer le secret de la vie en la re-créant artificiellement. Avec l’aide de son assistant, Fritz, le savant vole des dépouilles dans les cimetières pour reconstituer un corps. Il ne lui manque plus qu’un cerveau pour achever sa créature. Fritz est chargé d’en voler un à la Faculté de Médecine mais subtilise par erreur celui d’un criminel.

Enfermé dans un laboratoire isolé, le docteur inquiète ses proches : le docteur Waldman et sa fiancée Elizabeth.

Alors qu’un orage menace d’éclater, Frankenstein effectue les derniers préparatifs de son expérience. La foudre frappe le cadavre et la créature prend vie. Frankenstein est exalté par son succès mais enferme néanmoins sa création par précaution.

Provoquant la créature, Fritz est étranglé par le monstre puis menace son créateur. Frankenstein et Waldman le neutralisent en lui injectant un puissant calmant. Le savant prend alors conscience des conséquences dangereuses de son expérience et accepte que Waldman détruise son œuvre. Désireux d’oublier son erreur, il part retrouver sa fiancée afin de préparer son mariage. Mais le jour des noces, la créature tue Waldman qui s’apprêtait à l’anéantir avant de s’échapper du laboratoire. Après son évasion, le monstre rencontre une petite fille qui l’invite à lancer des fleurs dans l’eau pour les regarder flotter. Se prenant au jeu, la créature jette naïvement sa jeune amie dans la rivière. La petite fille se noie. Le monstre s’enfuit sans bien comprendre son geste. Horrifiés, les habitants du village organisent une battue pour punir le monstre. Frankenstein se joint à la traque.

Créateur et créature se retrouvent finalement face à face dans un vieux moulin à vent. Frankenstein chute et se blesse grièvement. Les villageois l’évacuent et mettent le feu au moulin pour immoler la créature qui périt dans les flammes. Guéri de ses blessures, Frankenstein retrouve Élisabeth.

L'AFFICHE

Les promesses de la peur

Cette affiche est volontairement minimaliste pour un effet à la fois saisissant et immédiat. Les codes de la représentation du cinéma d'épouvante sont ici scrupuleusement respectés : un dessin stylisé influencé par la bande dessinée américaine, dominé par deux couleurs vives et criardes qui captent instantanément le regard du spectateur. Une imagerie issue de la culture populaire, cible évidente du studio lors de la sortie du film. Les deux noms de « Frankenstein » et de « Boris Karloff », symboles désormais célèbres du cinéma d'épouvante¹, suffisent à garantir la promesse d'une frayeur annoncée. Seul le logo de la société de production figure discrètement en haut à gauche. Plus identifiable que le réalisateur, le nom d'Universal est ainsi, pour le spectateur, l'assurance d'un film d'épouvante de qualité, véritable marque de fabrique du studio dans les années 1930.

Les deux tiers supérieurs de l'affiche sont occupés par le visage de la créature dont les stigmates de son origine sont renforcés par les traits grossiers du dessin : visage cadavérique, boulons vissés dans le cou, cicatrices sur le front, paupières lourdes renforçant un regard presque animal. L'arrière-plan est un rideau de sang dégoulinant, annonçant déjà un rendez-vous sanglant. La jeune femme inerte qui repose sous le visage du monstre et sur le titre, reprend le même mouvement : son bras ballant prolonge et épouse ce ruissellement sanguin.

Dans le tiers inférieur, la représentation de la première scène du film, celle du cimetière, rappelle la genèse du monstre. Le cadre gothique et inquiétant, souligné par les croix inclinées et une statue morbide, accentue l'horreur de cette création maudite.

Les trois grandes étapes de l'histoire sont ainsi représentées : l'expérience de Frankenstein (créer un être à partir de cadavres), son résultat (la créature monstrueuse) et ses conséquences (la violence et la mort).

Les deux couleurs choisies confortent les choix iconographiques. L'affiche est divisée à parts égales entre un rouge violent et un



vert inquiétant. Bien qu'aucune goutte de sang ne soit versée dans le film, ce rouge vif est un passage presque obligé pour représenter l'épouvante. Le choix du vert est quant à lui plus subtil. Couleur médiane, trouble et instable chimiquement, elle est ici choisie pour souligner l'état de pourrissement du visage de la créature, rappelant une nouvelle fois son origine macabre. Souvent associé à un sentiment de malaise avant d'être la couleur de l'espoir, le vert est ainsi fréquemment utilisé par les studios pour composer des affiches effrayantes. Une pratique qui dépasse d'ailleurs le support papier puisque les premières copies de *Frankenstein* furent légèrement teintées en vert.

¹ Les premières affiches ne mentionnaient pas le nom de Boris Karloff afin de préserver le mystère autour de l'interprète de la créature.

PISTES DE TRAVAIL

- Discerner les trois grands ensembles de l'affiche : la préparation de l'expérience, son résultat et ses conséquences.
- Analyser le jeu des couleurs entre le rouge (la robe, la cicatrice, les lèvres, l'arrière-plan, le nom de l'acteur) et le vert (le visage de la créature, les tombes, Frankenstein et son assistant, le titre et le logo).
- Souligner le minimalisme de l'affiche
- Examiner les rapports de ressemblance et de différence avec les affiches d'épouvante réalisées de nos jours.

RÉALISATEUR GENÈSE

James Whale : un créateur dépassé par sa création

Filmographie

- 1930 : *Journey's End* (La Fin du voyage)
1931 : *Waterloo Bridge*
Frankenstein
1932 : *Impatient Maiden*
The Old Dark House
(Une soirée étrange / La Maison de la mort)
1933 : *The Kiss Before the Mirror*
The Invisible Man
(L'Homme invisible)
By Candlelight (Court-circuit)
1934 : *One More River*
1935 : *The Bride of Frankenstein*
(La Fiancée de Frankenstein)
Remember Last Night ?
1936 : *Show Boat* (Show Boat)
1937 : *The Road Back* (Après)
The Great Garrick
1938 : *Port of Seven Seas*
Sinners in Paradise
Wives Under Suspicion
1939 : *The Man in the Iron Mask*
(L'Homme au masque de fer)
1940 : *Green Hell*
1941 : *The Dare Not Love*
1942 : *Personnel Placement in the Army* (court métrage)
1950 : *Hello Out Here* (court métrage)



James Whale et l'opérateur John Mescal tournent *La Fiancée de Frankenstein*.



Rien ne prédisposait James Whale à devenir l'un des maîtres de la grande vague fantastique des années 1930. Ce réalisateur anglais, amoureux de peinture et brillant dramaturge, connut une ascension fulgurante en Angleterre avant d'être embauché à Broadway puis à Hollywood. Mais si le succès de *Frankenstein* grava son nom dans le marbre du cinéma fantastique, le film l'enferma dans un genre bien spécifique dont il ne put jamais se détacher. Refusant de n'être qu'un metteur en scène de films d'épouvante et rejetant les compromis et l'hypocrisie, Whale fut bien vite confronté à la censure américaine avant de se retirer brutalement du monde du cinéma. Malgré de nombreuses réalisations audacieuses, il ne parvint jamais à se débarrasser de la monstrueuse icône qu'il avait contribué à créer.

Du dessin au théâtre : la naissance d'un artiste

Né le 22 juillet 1889 dans une famille ouvrière en Angleterre, James Whale doit arrêter sa scolarité à l'âge de 14 ans pour travailler. Néanmoins, sa santé délicate ne lui permet pas de suivre la voie de son père et de ses frères. Jonglant avec les petits boulots, il se découvre peu à peu une passion pour le dessin et la peinture.

La Première Guerre mondiale éclate alors qu'il n'a pas 25 ans. Engagé dans l'armée, il est fait prisonnier par l'armée allemande. Emprisonné dans un camp, il découvre le plaisir du théâtre amateur. Cette expérience est une révélation.

À la fin de la guerre, il devient dessinateur humoristique dans la presse et débute une carrière de décorateur pour le théâtre. Toutefois, ce n'est qu'à 40 ans qu'il a l'opportunité de diriger pour la première fois une pièce, *Journey's End*, qui raconte la vie des officiers britanniques en France pendant la guerre. La pièce rencontre un succès tel qu'on lui propose de la monter à Broadway.

Des planches de Broadway aux lumières d'Hollywood (1930-1933)

New York accueille la pièce avec triomphe. Un succès qui va bientôt le conduire à Hollywood. Abandonnant peu à peu le cinéma muet, les studios californiens se tournent alors vers le monde du théâtre pour trouver les futurs dialoguistes des nouveaux films parlants. James Whale est donc engagé par la Paramount. Parallèlement, grâce à une petite compagnie, il assure la mise en scène de l'adaptation cinématographique

de sa pièce. Le film, sorti au début de l'année 1930, remporte le même succès en salles que sur les planches. Attirant l'attention du milliardaire Howard Hughes, il est embauché comme dialoguiste sur son film *Hell's Angels* pour lequel il se charge de tourner quelques séquences sans être crédité au générique. Au même moment, James Whale rencontre David Lewis, un jeune producteur, qui sera son compagnon jusqu'en 1952.

En 1931, la Universal Pictures lui propose un contrat d'une durée de cinq ans. Whale s'attelle ainsi à *Waterloo Bridge*, un nouveau film de guerre qui rencontre un beau succès tant critique que public. Devenant une valeur sûre aux yeux des producteurs, le réalisateur britannique choisit désormais ses projets. Souhaitant prendre quelques distances avec les films de guerre, il accepte de mettre en scène un classique de la littérature fantastique, *Frankenstein*. Choissant des acteurs avec lesquels il a déjà travaillé, le rôle principal revient pourtant à un acteur peu connu : Boris Karloff.

Dès sa sortie, le film rencontre un succès mondial qui ne se dément pas l'année suivante avec *The Old Dark House* puis *The Invisible Man* (*L'Homme invisible*) sorti en 1933. Ces trois films confirment son statut de réalisateur rentable, mais l'enferment peu à peu dans un genre très codifié qu'il a contribué à développer.

Enchaîné au fantastique ou mutilé par la censure (1934-1941)

Auréolé de ses succès, Whale tente de revenir à des projets plus intimistes avec *By Candlelight*, une œuvre violente et audacieuse sur l'adultère. Sorti la même année que l'instauration du code Hays, le film est aussitôt interdit par une commission de censure extrêmement stricte et puritaine. Face à cet échec, Whale est obligé de s'engager dès l'année suivante sur la suite de *Frankenstein* qu'il avait refusée jusqu'alors. Surpassant de loin l'original, *La Fiancée de Frankenstein* est aussitôt acclamée par la critique. Profitant de cet accueil inespéré, Carl Laemmle Jr, le patron de la Universal, demande au réalisateur de réaliser *La Fille de Dracula*. James Whale refuse, tentant une nouvelle fois de quitter le cinéma d'épouvante pour réaliser *Remember Last Night ?* en 1935 puis *The Road Back* en 1937. Ce dernier, véritable pamphlet contre la guerre et le nazisme, le confronte encore une fois aux ciseaux d'Anastasia. L'ambassadeur allemand à Los Angeles fait ainsi pression sur le studio pour modifier le scénario. Un bras de fer s'engage alors entre le réalisateur et la Universal qui vient de remercier Carl Laemmle Jr, son seul soutien au sein du studio. James Whale perd finalement le combat. Son film est amputé de plusieurs scènes. Vaincu une nouvelle fois par la censure, il se retire du monde du cinéma en 1941, à l'âge de 52 ans.

S'il tourne encore un documentaire de commande pendant la guerre et un film publicitaire durant les années 1950, sa carrière à Hollywood est bel et bien finie. Une fin précoce très certainement accentuée par ses prises de position contre le nazisme et son homosexualité assumée.

Une douloureuse fin de vie (1941-1957)

Rejeté par Hollywood, James Whale se tourne vers la peinture, participe à des pièces de théâtre et voyage pendant près de quinze ans. Au printemps 1956, plusieurs attaques cérébrales l'obligent à une hospitalisation. Il en ressort dépendant aux barbituriques, affaibli et dépressif. Son corps est retrouvé dans sa piscine le 29 mai 1957. Il allait avoir 68 ans.

« Crime, suicide ou accident ? » demande la revue *Positif* quelques mois plus tard. C'est en définitive la seconde proposition qui sera retenue lorsque David Lewis publiera finale-

ment la lettre que son amant lui avait envoyée avant sa mort. Épuisé par la perte de ses facultés physiques et mentales qu'il pouvait à peine calmer avec de fortes doses de médicaments, James Whale préféra donc, « Comme Murnau, [avoir] une mort digne de ses meilleurs films »¹.



James Whale (à gauche) tourne *L'Homme invisible*.

Genèse de *Frankenstein* ou la naissance de l'épouvante

En 1930, alors que l'Amérique subit de plein fouet la crise financière et sociale qui suit le fameux Jeudi Noir, la Universal décide de produire la première adaptation cinématographique officielle de *Dracula*. Lon Chaney, la star du cinéma fantastique surnommé « L'Homme aux mille visages », doit interpréter le célèbre vampire créé par l'Irlandais Bram Stoker en 1897. Emporté par un cancer en 1930, c'est un Hongrois, Bela Lugosi, déjà comte Dracula au théâtre, qui est choisi pour le remplacer. Le succès de *Dracula*, réalisé par Tod Browning, est le premier maillon de l'âge d'or des films d'épouvante américains des années 30. Carl Laemmle Jr, directeur du studio, souhaite continuer sur cette voie et prépare la mise à l'écran de *Frankenstein*, adapté d'une pièce de théâtre de Peggy Webling, elle-même adaptée du roman de Mary Shelley, qui se joue depuis 1927. Comme pour *Dracula*, il s'agit d'un classique de la littérature fantastique britannique et d'un autre grand succès au théâtre... Le choix n'est donc pas très risqué. Robert Florey doit en assurer la réalisation, et Bela Lugosi le rôle titre. Mais lorsque l'acteur hongrois décline l'offre, Robert Florey se retire du projet. Le jeune James Whale accepte de reprendre le flambeau et choisit deux acteurs qu'il a dirigés dans ses premiers films. Colin Clive sera le docteur Frankenstein et Mae Clarke, sa fiancée Elizabeth. Le docteur Waldman et Fritz l'assistant sont interprétés par deux acteurs ayant tenu peu ou prou le même type de rôle dans *Dracula*. Pour la créature, le choix est plus compliqué. L'acteur doit être grand, massif, et inquiétant tout en étant très expressif, car le monstre ne peut s'exprimer que par grognements et par gestes. C'est finalement Boris Karloff, un acteur britannique de 44 ans qui végète dans les seconds rôles mineurs que Whale choisit contre toute attente. L'acteur livre une performance extraordinaire, bien aidé par le maquillage, toujours inégalé, de Jack Pierce, déjà maquilleur pour *Dracula*.

Le tournage a lieu du 24 août au 3 octobre 1931. Après un premier montage, le film est montré au public en projection test le 29 octobre. Plusieurs modifications sont apportées suite aux réactions du public. La scène de la noyade de la petite fille est coupée et ne sera réintégrée qu'en 1985. Deux fins ont également été tournées. La première, plébiscitée par le public, la

fin heureuse, où le docteur Frankenstein survit. La seconde, plus sombre, présente le créateur mourant avec son monstre. Après la sortie du film, la censure frappe une nouvelle fois : lors de la création de la créature, la célèbre phrase « Je sais maintenant ce que ça fait d'être Dieu ! » est masquée par un bruit de tonnerre, puis retirée complètement. Elle est aujourd'hui à nouveau dans le film.

Les producteurs de *Frankenstein* voulurent cacher jusqu'à la sortie du film l'identité de l'acteur. L'affiche ne mentionne pas son nom, et le générique de début inscrit en face de « The Monster » un mystérieux « ? ». Le nom de Boris Karloff n'est dévoilé qu'à la fin².

Le film rencontre un succès immédiat aux États-Unis lors de sa sortie en novembre 1931. Succès qui s'étend en Europe dès 1932 et rapporte à la Universal plus de quarante fois la somme investie dans sa production, succédant par la même occasion au triomphe de *Dracula*. Mais le véritable gagnant est sans doute le cinéma d'épouvante lui-même qui envahit définitivement les salles obscures.

1) « Encyclopédie permanente du cinématographe », *Positif*, n°25-26, rentrée 1957.
2) Une pratique encore très utilisée aujourd'hui par les studios : le *teasing* consistant à capter l'attention des futurs spectateurs en leur proposant un message énigmatique pour attiser leur curiosité.



Elsa Lanchester et Boris Karloff dans *La Fiancée de Frankenstein*.



Boris Karloff.

Acteurs

Boris Karloff (1887-1969)

William Henry Pratt est né en 1887 dans une banlieue de Londres. Décidant de devenir acteur, il part faire carrière sur le continent américain en prenant le nom de Boris Karloff. Bien qu'il soit alors courant de choisir des pseudonymes pour obtenir des rôles, les raisons de ce choix demeurent encore mystérieuses aujourd'hui.

Ses premières années à Hollywood ne sont pas une grande réussite : Karloff multiplie les petits rôles dans des films où il ne fait souvent qu'une brève apparition, jouant les bandits et autres personnages exotiques. Ayant déjà près de 80 films à son actif, il interprète enfin à 44 ans le premier grand rôle de sa carrière, la créature de Frankenstein, détrônant ainsi Bela Lugosi pourtant auréolé de son interprétation dans *Dracula*, tourné un an plus tôt. Succès qu'il doit également à son impressionnant maquillage avec lequel il parvient à composer un jeu à la fois minimaliste et particulièrement émouvant.

Frankenstein fait aussitôt de lui une star des films fantastiques produits par Universal (*Le Chat Noir*, *Le Mort qui marche*, *Le Récupérateur de cadavres*). Inoubliable dans son rôle de la momie Im-Ho-Tep (*La Momie*) et du cruel Fu Manchu (*Le Masque d'or*) en 1932, il reprend son rôle de la créature en tournant deux suites : *La Fiancée de Frankenstein* (1935) et *Le Fils de Frankenstein*

(1939). Sa carrière se poursuivra jusqu'à sa mort en 1969.

Colin Clive (1900-1937)

L'acteur britannique joue dans la célèbre pièce de théâtre de James Whale, *Journey's End*, avant de reprendre son rôle dans l'adaptation cinématographique de la pièce en 1930. Après *Frankenstein*, il interprète une seconde fois le rôle du savant fou dans *La Fiancée de Frankenstein* en 1935. Atteint de tuberculose, il meurt d'une pneumonie à l'âge de 37 ans.

Mae Clarke (1910-1992)

James Whale dirige pour la première fois Mae Clarke dans *Waterloo Bridge*, son premier film pour la Universal. C'est donc tout naturellement qu'il choisit la jeune actrice américaine pour interpréter Elizabeth dans *Frankenstein*. Danseuse de formation, elle entame une carrière prometteuse à Hollywood (*L'Ennemi public*, 1931) avant qu'un accident de voiture et une dépression ne l'éloignent quelque temps des plateaux de cinéma. Après son retour devant la caméra, elle ne retrouvera jamais de rôles-titres.

Dwight Frye (1899-1943)

Remarqué par son interprétation de Renfield, l'admirateur dément du célèbre vampire, dans

Dracula (1931), l'acteur américain se voit confier le rôle de l'intrigant Fritz dans le film de Whale. Si son personnage meurt dans *Frankenstein*, il reprend pourtant le rôle d'un autre assistant étrange, Karl, dans *La Fiancée de Frankenstein*. Une image de fidèle serviteur dont il se détachera difficilement jusqu'à sa mort prématurée en 1943.

Edward Van Sloan (1882-1964)

L'homme du prologue, le bonimenteur, mais aussi le docteur Waldman, est un spécialiste des rôles de professeurs. C'est lui qui joue le docteur Van Helsing un an plus tôt dans le *Dracula* de Tod Browning. Un rôle qu'il reprendra d'ailleurs en 1936 dans *La Fille de Dracula*. Son interprétation du docteur Muller dans *La Momie*, où il retrouve au passage Boris Karloff, a également marqué les esprits.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Du suspense d'une genèse au déchaînement de la création



La trame scénaristique du film se divise en deux parts quasi égales. La première moitié du film s'illustre par une montée à la fois constante de la tension dramatique qui se nourrit de l'attente que suscite l'apparition future de la créature et la peur croissante qu'elle génère chez le spectateur. La seconde partie opère un basculement vers l'action et la violence dont l'affrontement final entre le créateur et sa créature constitue le principal point d'orgue.

La promesse de la peur

Le film débute par une sorte d'avertissement sur la nature du spectacle proposé. Plus qu'une simple information, il s'agit surtout de conforter le spectateur en lui promettant que son désir de frayeur sera pleinement satisfait : le film est terrifiant, il est encore temps, pour les plus sensibles, de quitter la salle. L'écran-titre est scindé dans la diagonale. En haut, les yeux exorbités du savant lancent des rayons lumineux. Au-dessous du créateur, deux mains recroquevillées, semblables à des serres de rapaces, semblent annoncer un monstre dont on ne voit pas encore le visage. Le fait que les acteurs soient tous mentionnés à l'exception du nom de l'interprète de la créature, remplacé par un « ? », renforce le suspense et le mystère. Deux sentiments qui gouvernent la première partie du film et préparent le spectateur à l'apparition de la créature en montrant les actes illicites et condamnables de Frankenstein. Les trois premières scènes illustrent la violation du contrat social : le vol d'un corps dans un cimetière, encore pleuré par ses proches, qui vient tout juste d'être mis en terre ; le vol du corps sur la potence ; le vol du cerveau à la Faculté de médecine. Trois vols, trois violations du corps humain et du droit divin, respect bafoué au nom de la cause scientifique. Ce sentiment d'interdit et de rupture morale porte toute cette première partie du scénario. L'atmosphère y est feutrée, secrète et nocturne, soulignée par les lieux lugubres que visitent les deux criminels : Frankenstein et Fritz se cachent dans le cimetière, Fritz attend dans l'ombre à la Faculté, les deux hommes se cachent dans une tour abandonnée et isolée.

De la transgression sociale, Frankenstein passe à la transgression de la loi de la nature. Le suspense s'intensifie jusqu'à la création du monstre. Point culminant de la trame

scénaristique, celle-ci se déroule dans une tension dramatique extrême (cf. Analyse de la séquence).

L'arrivée des proches de Frankenstein permet ainsi d'opérer un basculement. Ces visiteurs se confondent avec les spectateurs de la salle et découvrent ensemble l'horrible vérité. L'orage se déchaîne, les transformateurs électriques reçoivent de grandes charges d'énergie et la main de la créature esquisse un mouvement. Le savant n'est plus isolé, il ne se cache plus, il exulte. Mais le spectateur, tout comme les proches du docteur, attend encore de découvrir enfin le monstre. Introduit par des bruits de pas hors champ, une porte s'ouvre finalement dans l'obscurité : la silhouette massive apparaît dans un rectangle lumineux, de dos. Le cadre de la caméra se resserre sur le haut de son corps qui se retourne lentement, jusqu'à montrer son visage effrayant. La créature apparaît puissante et agressive. Dès lors, la dramaturgie bascule dans une action aussi intense qu'effrayante.

Le prix de la transgression : violence, vengeance et punition
Le suspense introduit par la création de la créature est violemment libéré par la peur du monstre. Une fois délivré de cette emprise dramatique, le film trouve un nouveau rythme porté par la succession de morts violentes. Une terreur sous-jacente s'installe progressivement jusqu'à la fin du film. Alors que Frankenstein fuit les conséquences de son acte en se réfugiant auprès de sa fiancée, la créature sème la mort sur son passage : elle pend Fritz, étrangle le docteur Waldman et noie une petite fille. Mais si les deux premiers meurtres trouvent leur origine dans un état de légitime défense nourrie par la peur de la créature, le troisième est un accident involontaire. Un acte qui brise le cycle mortuaire de la seconde partie du film pour amorcer un basculement de la violence dans le registre de la vengeance. Un revirement dramatique illustré par la foule parcourant la campagne, armée de flambeaux et accompagnée de meutes de chiens de chasse. Le spectateur est subitement confronté au désir de justice qui succède à l'acte meurtrier tout en craignant le lynchage d'un enfant apeuré, prisonnier d'un corps aussi puissant que monstrueux. Ce dilemme dramatique atteint son paroxysme lorsque Frankenstein et sa créature se retrouvent enfin : l'un tombe violemment du moulin, rebondissant sur les hélices, l'autre périt dans les flammes sous les hurras de la foule.

Désamorcer l'angoisse

Au pic dramatique de l'affrontement final succède l'accalmie annonçant déjà le traditionnel *happy-end* qui ne fut pourtant pas toujours d'actualité (voir genèse du film). Afin de désamorcer cette flambée d'horreur, une scène très courte réintroduit à la fois l'espoir (Frankenstein est vivant) et l'humour (son père refait surface pour répéter quelques blagues) avant de laisser place au générique de fin. De la même manière, ce dernier permet également de rassurer les spectateurs sur la créature, en remplaçant le « ? » par le nom de Boris Karloff. Une manière de rappeler que derrière la créature se cache bel est bien un homme tout en accompagnant le difficile retour à la réalité. Mais si le dénouement heureux adoucit le propos du film, celui-ci laisse toutefois songeur quant à la morale qui en découle : l'homme qui défie les lois de la nature et commet un sacrilège ne doit-il pas être puni pour son crime ?

Si les lois naturelles ont été violées, le pardon divin semble, quant à lui, accordé.



PISTES DE TRAVAIL

- Faites distinguer les grandes étapes de la narration : les préparatifs de l'expérience, la naissance de la créature et l'engrenage fatal qui conduit à sa perte. Vous pourrez analyser les deux scènes pivots qui font basculer l'intrigue : la découverte de la créature qui met fin au suspense et la scène de la noyade qui fait aussitôt disparaître l'espoir d'une fin heureuse.
- Analyser comment la construction narrative fait naître le suspense en retardant l'arrivée de la créature.
- Questionner les différentes coupes qu'a subies le film : pourquoi la réplique du docteur Frankenstein a-t-elle été enlevée ? Pour quelles raisons la scène de la noyade a-t-elle disparu ? Pour quelles raisons la fin du film a-t-elle été modifiée lors de sa première sortie en salle ? Ces questions pourront servir d'appui à une réflexion plus large sur l'influence du studio, les attentes des spectateurs de l'époque et les critères de la censure (cf. partie « Infos »).

Découpage séquentiel



1. 0h00'

Un homme sort du rideau de scène pour avertir les spectateurs que l'histoire qu'ils vont suivre est terrifiante. Le générique démarre. Le nom de l'interprète de *The Monster* est remplacé par un « ? ».

2. 0h01'57

Lors d'un enterrement, deux hommes cachés attendent la fin de la cérémonie. Lorsque la foule quitte le cimetière, ils récupèrent le cercueil.

3. 0h05'05

Sur le chemin du retour, ils passent devant une potence où un homme vient d'être pendu. Le docteur Frankenstein demande à son assistant, Fritz, de le décrocher. En tombant, le cadavre percute violemment le sol. Le cerveau est endommagé, ils devront en trouver un autre.

4. 0h06'25

Au *Goldstadt Medical College*, dans l'amphithéâtre de dissection, un professeur présente la différence entre deux cerveaux, un « normal » et un autre ayant appartenu à un criminel. Fritz est caché derrière une fenêtre.

5. 0h07'52

Le cours fini, Fritz pénètre dans la salle et saisit le bocal contenant le cerveau « sain ». Effrayé par les lieux, il sursaute et le bocal se brise sur le sol. Il emporte alors l'autre cerveau.

6. 0h09'00

La fiancée du docteur Frankenstein, Elizabeth, confie son inquiétude à son ami Victor : son fiancé travaille trop, elle ne le voit plus depuis des mois.

7. 0h11'35

Les deux jeunes gens rendent visite au professeur d'anatomie, le docteur Waldman, afin de comprendre la nature des expériences secrètes de Frankenstein. Quand il leur dit que Frankenstein cherche à créer la vie, ils décident d'aller le raisonner dans son laboratoire.

8. 0h13'36

Dans une grande tour isolée, Frankenstein et Fritz mettent au point les derniers préparatifs de leur expérience, alors que l'orage se prépare. Au milieu des installations électriques, un corps allongé est recouvert d'un drap. Son visage est caché par des bandelettes.

9. 0h16'20

Elizabeth, Victor et Waldman arrivent à la porte. Frankenstein finit par leur ouvrir. Traité de fou,

il les convie à assister au point final de son expérience, afin de leur prouver l'intérêt de son travail. La foudre se fait entendre.

10. 0h22'04

Le corps allongé est hissé au sommet de la tour pour être exposé à la foudre qui menace de tomber d'une minute à l'autre. L'orage éclate et le corps redescend. La main de la créature esquise un léger mouvement. Frankenstein hurle sa réussite : la créature est vivante ! Il a créé la vie.

11. 0h24'18

Le village entier attend le mariage d'Elizabeth et de Frankenstein. Le père de ce dernier s'inquiète à son tour des absences répétées de son fils.

12. 0h26'54

Le docteur Waldman essaye de raisonner Frankenstein. Il lui apprend qu'il a greffé le mauvais cerveau à la créature et lui conseille de la détruire avant qu'il arrive malheur. Soudain, les pas de la créature se font entendre.

13. 0h29'27

La créature apparaît : elle comprend ce qu'on lui dit et obéit au docteur Frankenstein.

14. 0h32'13

La créature, effrayée par le feu, devient violente. Elle est maîtrisée par Frankenstein et le docteur Waldman.

15. 0h33'47

La créature est enfermée dans un cachot. Fritz profite de cet isolement pour la torturer, mais sa cruauté se retourne contre lui et la créature l'étrangle.

16. 0h33'45

Frankenstein et Waldman découvrent le crime et neutralisent la créature avec un anesthésiant. Victor arrive au laboratoire et annonce à Frankenstein que son père et sa fiancée sont en chemin. Ils cachent la créature endormie.

17. 0h37'17

Le père de Frankenstein et sa fiancée arrivent au laboratoire. Le savant, se sentant responsable de la mort de Fritz, s'effondre. Ses proches souhaitent qu'il abandonne ses recherches.

18. 0h40'09

Waldman mène une série de tests sur le corps endormi de la créature. Alors qu'il entame une dissection, la créature se réveille, étrangle le docteur et s'échappe.

19. 0h41'57

Frankenstein se repose en compagnie d'Elizabeth. Il est encore troublé par ses expériences mais il souhaite se marier rapidement. Les festivités du mariage commencent dans le village.

20. 0h45'45

La créature arrive près de la maison d'un menuisier et de sa fille. Alors que le père s'absente quelques instants pour ramasser ses pièges, Maria aperçoit la créature. Nullement effrayée par son apparence, elle l'invite à jouer à jeter des fleurs dans l'eau. Ravie, la créature partage ce moment innocent. Lorsqu'elle n'a plus de fleurs,

elle jette la fillette dans l'eau. Cette dernière ne sait pas nager et se noie. La créature, terrifiée, réalise son acte et s'enfuit.

21. 0h48'32

Alors que la fête bat son plein, Elizabeth confie son inquiétude à son fiancé. Elle sent que quelque chose de grave est en train d'arriver. Ils sont interrompus par l'annonce de la mort de Waldman et l'évasion de la créature. Alors qu'Elizabeth est laissée seule dans sa chambre, la créature entre par la fenêtre. La jeune femme s'évanouit de frayeur et le monstre fuit à nouveau.

22. 0h53'16

Le menuisier arrive au village avec, dans ses bras, le corps de sa fille. Il réclame justice. Frankenstein décide de tuer lui-même sa créature.

23. 0h55'42

Les villageois, armés de flambeau et accompagnés de meutes de chiens partent à travers la campagne pour traquer la créature. Cette dernière, acculée, assomme son créateur puis l'emporte avec elle.

24. 1h01'03

La créature se réfugie dans un moulin à vent. Frankenstein se réveille et se bat avec sa création. Il tombe sur les hélices du moulin, avant de s'écraser au sol. Il est conduit chez son père alors que la foule vengeresse met le feu au moulin, immolant la créature prise au piège.

25. 1h05'00

Frankenstein est alité, soigné par Elizabeth. Le père de Frankenstein et les domestiques savourent le bonheur retrouvé.

26. 1h06'07

Générique de fin. Le « ? » est remplacé par le nom de Boris Karloff.



Durée totale du film en DVD : 1h07'09

PERSONNAGES

Les archétypes de l'épouvante



Film matrice du cinéma d'épouvante, *Frankenstein* fixe les archétypes des personnages du film fantastique, à travers lesquels le bien et le mal s'affrontent ou se confrontent.

Les personnages sombres

Le savant fou : Frankenstein

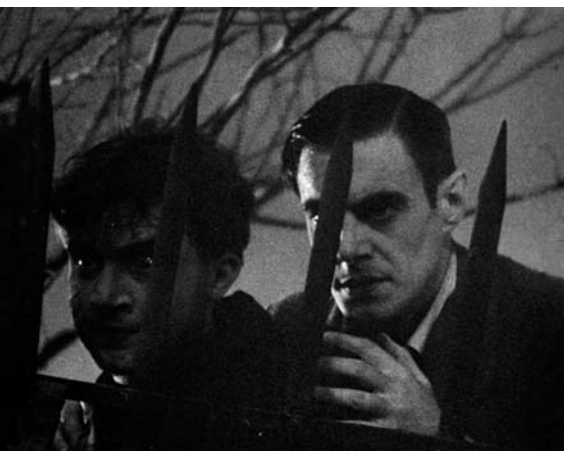
Frankenstein est un jeune homme avenant, riche et brillant. En abandonnant l'université, il quitte le monde de la recherche scientifique institutionnelle pour des recherches transgressives : il veut percer le secret de la vie et de la mort, et être le premier savant à créer un être humain, concurrençant Dieu. Le roman de Mary Shelley porte d'ailleurs le titre de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, en référence au personnage de la mythologie grecque qui créa les humains, et qui fut condamné à la souffrance éternelle pour leur avoir donné le feu, c'est-à-dire l'intelligence. N'ayant pas conscience du danger de ses recherches, Frankenstein n'envisage jamais les conséquences de ses actes. Ce n'est qu'au moment où son œuvre est achevée, et que le processus est irréversible, qu'il réalise sa transgression et prend conscience qu'il ne domine aucunement sa créature, devenue autonome. Grisé par sa réussite, sujet à des excès, proche de la démence, il comprend finalement que son succès est en réalité un profond échec, ce qui le plonge dans la dépression, puis dans la révolte. Après avoir donné la vie à la créature, il comprend peu à peu qu'il devra lui donner la mort.

Si la figure du savant fou au cinéma est popularisée dès les années 1920 avec les films de l'expressionnisme allemand et les personnages du Docteur Caligari de Robert Wiene (1919) ou du machiavélique Docteur Mabuse de Fritz Lang (1922), *Frankenstein* en fait véritablement une pièce maîtresse du cinéma fantastique. Cette fascination pour la représentation du scientifique décadent s'inscrit dans l'héritage de l'après-Première Guerre mondiale qui, en présentant une utilisation létale de la science, change profondément la représentation positive des découvertes scientifiques du XIX^e siècle que certains écrivains comme H.G Wells avaient déjà commencé à écorner dès la fin du siècle. Une prise de conscience qui n'a très certainement pas échappé à James Whale qui fut lui-même engagé sur le front durant le conflit.

Dès lors, le savant fou incarne le symbole d'une foi aveugle dans la science et du désir mégalomane d'égaliser le divin. Caligari, Mabuse et Frankenstein s'inscrivent ainsi dans le sillage du Docteur Jekyll et de son sinistre acolyte, ou encore du Docteur Moreau et de son île monstrueuse. Leur place au sein de la culture populaire s'accroît après la Seconde Guerre mondiale lorsque le monde découvre avec effroi la puissance dévastatrice de l'atome. Le Professeur Tournesol ou encore le Docteur No illustrent entre autres les nouveaux traits de cette figure mythique du septième art.

L'assistant déséquilibré : Fritz

Dans le roman de Mary Shelley (1818), Frankenstein n'est pas accompagné par un assistant. Ce personnage, qui va devenir une figure indissociable de celle du savant fou, a été introduit dans la première pièce de théâtre adaptant *Frankenstein* : *Presumption* (Richard Peake, 1823). Au départ, l'assistant n'est qu'un simple interlocuteur permettant au savant d'exprimer ses pensées autrement que par des monologues. C'est donc le cinéma qui fait de lui un bossu à la fois craintif, soumis et intellectuellement déficient. Dès la première apparition de Fritz dans le cimetière, son regard obsessionnel semble refléter le pendant obscur du docteur et sa folie cachée. Sa laideur faisant ainsi écho à l'élégance de Frankenstein, il exécute les basses œuvres de son maître. Lorsqu'il trouve enfin, à travers la créature, un être plus vulnérable que lui il tient sa revanche. Il peut alors dominer quelqu'un d'autre, mais son geste



se retourne aussitôt contre lui. Un sort identique lui est d'ailleurs réservé dans *La Fiancée de Frankenstein*. Du théâtre au cinéma, le fidèle serviteur passe donc du statut de faire-valoir narratif à celui de victime peu sympathique.

Dans la culture populaire, les personnages de serviteurs sont appelés des Igers. Maintes fois parodié, ce personnage a fait récemment l'objet d'un film d'animation à sa gloire (*Igor*, Anthony Leondis, 2008). Dans un registre plus sérieux, Daniel Radcliffe (*Harry Potter*) devrait également incarner cette figure mythique dans une prochaine adaptation de *Frankenstein*.

La créature

Le plus célèbre personnage de l'histoire du cinéma sans état civil a souvent reçu le nom de son créateur. La confusion entre le savant et son monstre est telle que beaucoup croient encore que Frankenstein est le nom de la créature. La complexité de ce personnage est due en grande partie à sa création in abstracto qui le place à la frontière de l'être humain et du zombie. Une nature diffuse signalée dans le texte original par l'utilisation du pronom « it », relatif aux choses et aux objets dans la langue anglaise, pour désigner la créature.

Physiquement, le monstre porte les stigmates de ses origines morbides, symbolisées par les cicatrices de son assemblage expérimental. Le comportement de la créature est celui d'un être qui s'éveille à la vie, à la fois apeuré et curieux de ce qu'il découvre. Ne sachant parler, il s'exprime par grognements, soulignant un peu plus son côté bestial. Mais son humanité surgit également par le son, après la noyade de la petite fille, lorsque ses grognements se transforment en cris. En tuant la seule personne n'ayant aucun préjugé à son égard, la créature court à sa perte tout en devant la vraie victime des expériences de Frankenstein, mélange de maladresse et de force, de faiblesse et de violence, rejetée en raison de son apparence repoussante.

Pour réussir l'apparence de la créature, Jack Pierce, célèbre chef maquilleur de la Universal (auteur de tous les monstres mythiques comme *La Momie*, *Le Loup-garou* ou *L'Homme invisible*), s'est inspiré des dessins de James Whale : une couche de maquillage verdâtre pour donner à la peau un aspect cadavérique, de la cire posée sur les paupières pour un regard inquiétant et brutal, un crâne grossi et carré avec une énorme cicatrice pour rappeler la greffe du cerveau, et des boulons vissés dans le cou. Le costume a été alourdi, tout comme les énormes chaussures de six kilos chacune, entravant volontairement la mobilité et les gestes de l'acteur afin de donner à la créature une démarche lourde et mécanique.

Les personnages bienveillants : raison, douceur et attention

Le savant raisonnable : le professeur Waldman

Le professeur Waldman incarne ce que Frankenstein aurait pu être s'il n'avait pas joué les apprentis sorciers : un professeur respectable. Il met en garde le jeune savant quant à ses expériences, mais trouve la mort en tentant de détruire la créature.

La fiancée soucieuse, mais indulgente : Elizabeth

Elizabeth soutient son fiancé dans ses recherches, même si elle ne les comprend pas. Archétype de la fiancée douce et aimante, elle s'inquiète principalement pour sa santé. Sa pureté représente la vie et l'avenir, contrastant avec le côté sombre du savant.

Les protecteurs : le père et l'ami fidèle

La seule préoccupation du père de Frankenstein est que son fils se marie. Il pense que ses absences sont liées à une autre femme. Il est le bon bourgeois qui désire voir sa lignée se perpétuer.

Victor est le protecteur d'Elizabeth, un soutien aimant, mais discret. C'est à lui que cette dernière est confiée par Frankenstein, dans le cas où il ne survivrait pas au combat contre sa créature.



PISTES DE TRAVAIL

- Analyser ce qui distingue les personnages « positifs » et « négatifs » : les lieux dans lesquels ils évoluent, leurs vêtements, leur profession, leur statut social, etc. Vous pourrez également étudier cette opposition à travers le personnage de Frankenstein qui ne cesse d'hésiter entre l'ombre de sa folie et la lumière de sa raison. Le double jeu de Colin Clive est particulièrement révélateur de ce tirailllement (observer ses gestes, sa posture et son regard).
- Repérer et détailler les caractéristiques de grandes figures de l'épouvante (le savant fou, la créature, l'assistant) et les comparer avec d'autres références cinématographiques.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

La lumière du génie, l'ombre de la folie



Frankenstein, dépourvu de musique, mise principalement sur sa mise en scène afin de créer un spectacle sobre mais d'autant plus effrayant. Esthétiquement, le film est héritier, à bien des égards, de l'expressionnisme allemand qui pose les premières bases esthétiques du fantastique dès les années 1920. La réalisation de James Whale, moderne et dynamique, s'en distingue toutefois et vise en premier lieu une certaine efficacité stylistique, permettant, par la même occasion, d'inventer les codes d'un nouveau sous-genre du cinéma fantastique : le film d'épouvante.

Les ténèbres et la lumière

Frankenstein est construit sur une division très nette entre deux univers visuels, que ce soit par l'utilisation des décors, ou par celle de la lumière. Le film oppose deux mondes distincts : celui, morbide et sombre, du savant, et celui, positif et lumineux, de ses amis et de sa famille. Les décors qui définissent le docteur Frankenstein sont en ce sens, particulièrement éloquentes : un cimetière, un lieu d'exécution des condamnés (la potence, séq. 3), une tour isolée battue par les vents (séq. 8). La tour, bâtiment guerrier massif, sert de laboratoire. Des murs épais, un escalier tortueux, un cachot lugubre, autant de lieux choisis pour renforcer le caractère amoral des travaux du savant. C'est un monde nocturne, caché, habité par la souffrance. À l'opposé, les espaces qui caractérisent son entourage apportent un effet inverse sans équivoque : un salon confortable (séq. 6), un village joyeux et fleuri, un jardin paisible et ensoleillé (séq. 11). Le contraste entre le monde de la mort et celui de la vie est renforcé par l'utilisation de la lumière. Frankenstein est un être de la nuit, de l'obscurité, de l'humidité. Il évolue dans un univers où le noir et le blanc délimitent de manière abrupte la frontière entre la lumière de son génie et l'ombre de sa folie.



Si le savant n'est éclairé que par la lumière artificielle que fournit l'électricité créatrice du monstre, ses proches évoluent en revanche tous dans la clarté du jour, bercés par les tons plus doux des camaïeux de gris. Whale refuse ainsi de teinter en jaune les scènes de jour et en bleue les scènes de nuit, une pratique pourtant fort répandue au début des années 1930, avant la généralisation du parlant. Un choix qui lui permet d'accentuer ce rapport de forces entre le noir et le blanc tout en rendant hommage à l'expressionnisme allemand dont l'héritage plane sur le film.



L'influence de l'expressionnisme allemand

L'utilisation subtile des contrastes et le choix de lieux typés permettent d'identifier immédiatement les personnages en les définissant moralement. Le stratagème renvoie inévitablement à la grande référence du cinéma fantastique : l'expressionnisme allemand. Cette école esthétique se démarque par une utilisation novatrice de décors symboliques, censés refléter les troubles mentaux des personnages en utilisant la déformation des volumes, l'utilisation de formes géométriques distordues ou des angles agressifs et irréels. L'espace y est souvent entièrement modelé par la lumière. Un clair-obscur spécifique qui caractérise le mouvement en créant des ombres particulièrement marquées et inquiétantes. La mise en scène implique ainsi des tournages en studio, afin que les décors soient créés *in abstracto*.



Fidèle à cet héritage¹, toutes les scènes de *Frankenstein* se déroulent en studio et présentent des décors torturés et oppressants, à l'image de l'état psychologique des personnages : dans le cimetière, au rythme lent et triste du glas, les statues armées, gardiens menaçants, côtoient des pierres tombales macabres (séq. 2) ; les murs du laboratoire épousent une forme oblique des plus déconcertante (séq. 9 et 15) ; les marches énormes de l'escalier, toutes de tailles différentes, intriguent ; l'ombre des personnages, projetée sur les murs, s'étire pour prendre une forme inquiétante... Le ciel nocturne, réalisé entièrement avec des toiles peintes, donne un côté cauchemardesque



aux scènes du cimetière, de la poursuite dans les rochers ou à celles de l'incendie final du moulin (séq. 24). Autant de codes du cinéma fantastique auquel s'opposent en revanche les films d'épouvantes de la Hammer en choisissant une esthétique gothique (cf. p. 18, Les adaptations de *Frankenstein* au cinéma). En proposant des décors somptueux, ces derniers jouent ainsi sur un rapport de contraste entre la beauté du cadre et la décadence des êtres. D'une esthétique à l'autre, l'utilisation des décors comme reflet moral de l'âme demeure ainsi un parti pris majeur pour le cinéma fantastique.

Une réalisation moderne et vivante

Cependant, si l'esthétique du film renvoie à l'expressionnisme, sa réalisation est en revanche totalement novatrice. L'expérience du chef opérateur, Arthur Edson², et l'énergie austère de Whale font de la mise en scène de *Frankenstein* une référence du genre. Certaines scènes deviendront notamment des modèles du cinéma d'épouvante pour les futurs films Universal. La scène des villageois pourchassant le monstre avec des flambeaux en est notamment un parfait exemple. Elle se retrouve, presque à l'identique, dans *La Momie* (1932) ou dans *Le Loup-garou* (1941). Là où *Dracula* (1931) était encore très théâtral, marqué par le muet, *Frankenstein* apparaît ainsi beaucoup plus moderne et porté vers l'action. La caméra est particulièrement mobile, une pratique encore peu répandue à l'époque du fait des difficultés techniques qu'elle suppose. Lors de la scène d'ouverture dans le cimetière, la caméra balaye ainsi tous les

visages des villageois présents pour l'enterrement, le prêtre, les statues en décor, et arrête son mouvement sur Frankenstein et Fritz, cachés dans une tombe, attendant dans l'ombre que la foule se disperse pour récupérer le corps du défunt. Elle amorce alors un parcours en sens inverse pour se repositionner sur la mise en terre du cercueil. La caméra ose aussi parfois des angles spectaculaires, notamment dans les plongées et les contre-plongées (séq. 10). Les deux panoramiques verticaux qui suivent la montée et la descente du corps de la créature lors de la séquence de la création du monstre, passant d'une plongée quasi verticale à une contre-plongée tout aussi accentuée (cf. Analyse de séquence) sont autant de partis pris audacieux qui renforcent le sentiment de surnaturel et de peur.

Un zoom avant le zoom : la dynamique de l'effroi

La scène de la première apparition de la créature est également passionnante à détailler. Or, celle-ci n'apparaît ainsi qu'à la moitié du film. La construction dramaturgique retardant volontairement cette scène (cf. Analyse du scénario), la mise en scène de Whale doit désormais répondre au suspense engendré par cette angoissante attente. Le professeur Waldman et Frankenstein entendent le son d'un pas approchant et éteignent la lumière dans le laboratoire (séq. 13). La caméra se positionne alors sur la porte sombre. Subitement, elle s'ouvre : la créature, de dos, est encadrée par un puits de lumière venant de derrière lui, au bas de l'escalier. Lentement, dans un silence absolu, la créature se

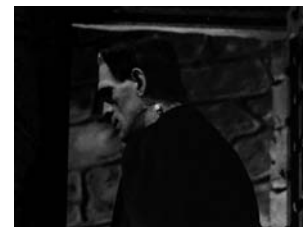
retourne et se dévoile progressivement, de profil puis de face. La caméra se resserre sur le haut de son corps et offre une succession rapide de plans de plus en plus rapprochés jusqu'à atteindre son visage. Du plan américain, nous passons brusquement à un gros plan fortement éclairé pour mettre en relief les cicatrices, les cernes et les crevasses que soulignent aussitôt une nouvelle succession de très gros plans. Brisant l'échelle des plans, Whale réalise un effet implacable³. Une sorte de pré-zoom qui renforce la sensation d'une mise en scène dynamique, rapide et moderne, tout en restant extrêmement sobre. Une posture que renforce également un montage à la fois vivant et audacieux. L'utilisation du montage alterné, qui s'intensifie lors de la deuxième partie du film, permet notamment de suivre, en parallèle, les méfaits de la créature et la gaieté de la cérémonie du mariage, opposant encore une fois l'horreur à la joie (séq. 19 à 22). De même, cette alternance simultanée de l'action dramatique permet également de confronter, lors de la scène finale, les destins individuels du créateur face à son œuvre et de souligner la force collective des villageois, accentuant ainsi la fureur dévastatrice d'une vengeance aveugle (séq. 23).

Frankenstein pose véritablement les jalons du cinéma d'épouvante : la division du film entre deux univers en contradiction permanente (le monde décadent de Frankenstein et le monde normal, apaisant, de ses proches) ; la création de décors fortement identifiés et archétypaux ; l'utilisation contrastée des effets de lumière ; l'invention de *gimmicks* et de scènes de référence qui seront repris dans le cinéma fantastique mondial ; le dynamisme des mouvements de caméra et du montage... L'assurance en somme d'une peur cinématographique magnifiquement orchestrée.

1) Les grands représentants de ce courant (FW. Murnau, Fritz Lang...) migrèrent vers Hollywood, en raison de la montée du nazisme en Allemagne. Certains d'entre eux sont engagés par la Universal comme Paul Leni ou Karl Freund. Dès lors, ils auront une influence profonde et durable sur le cinéma américain, et notamment sur les deux genres rois des années 1930 : le cinéma fantastique et le film noir. Une influence à laquelle James Whale ne semble pas avoir échappé.

2) Il fut notamment l'opérateur attitré de Raoul Walsh et travailla sur plusieurs films de James Whale.

3) Rappelons en effet que le zoom optique n'existe pas encore et qu'il faudra attendre encore une vingtaine d'années pour qu'il soit utilisé au cinéma. L'effet était donc d'autant plus saisissant pour les spectateurs des années 1930.



PISTES DE TRAVAIL

- Analyser le « style » gothique du film : décor, lumière, costumes...

Vous pourrez appuyer votre analyse sur d'autres références cinématographiques ainsi que sur d'autres arts représentatifs du gothique (peinture, sculpture, littérature, etc.). Plus spécifiquement, vous pourrez étudier les jeux d'ombres et de lumières, particulièrement accentués par les décors qui rappellent l'expressionnisme allemand.

- Comparer l'ambiance sombre et inquiétante à celle, plus lumineuse et joviale du village et du foyer de Frankenstein.

- Analyser les mouvements d'une caméra particulièrement mobile pour l'époque : panoramiques, plongées et contre-plongées (cf. analyse de séquence) ou encore le faux zoom qui marque l'apparition de la créature.

- Souligner l'importance du champ/contrechamp dans le cinéma fantastique pour créer un sentiment d'effroi : le spectateur craint moins ce que la caméra lui montre que ce que lui suggère le champ/contrechamp.

BANDE-SON

La maîtrise d'une peur sonore



L'idée d'une musique omniprésente dans les films d'épouvante reste encore aujourd'hui très prégnante dans l'imaginaire collectif. Pourtant James Whale n'a absolument pas recours à ces stratagèmes sonores dans *Frankenstein*. Seuls les génériques de début et de fin reprennent le thème classique des productions Universal. Tout au long du film, une seule musique est présente. D'autant que celle-ci est diégétique¹ puisqu'elle accompagne la scène de la fête qui annonce le mariage. Hormis cette exception, associée à un rare moment d'apaisement, toute musique d'accompagnement mélodramatique est exclue pour renforcer des sonorités inquiétantes. Comme nul autre avant lui, Whale utilise des bruitages amplifiés et abrupts afin d'accentuer l'angoisse. Dès lors, les effets sonores accompagnent et servent l'intention dramatique, donnant au film une ambiance lourde et pesante, pour plonger le spectateur dans une peur quasi primitive.



L'utilisation des bruits hors-champ dans *Frankenstein* installe ce climat d'épouvante. Dans le cimetière, l'enterrement est ainsi suggéré non pas par l'image, mais bien par une bande-son minimaliste et efficace : le glas résonne et s'associe aux prières du prêtre et aux sanglots des proches. Jusqu'à la scène de création du monstre, l'atmosphère est feutrée. En revanche, dès que nous pénétrons dans le laboratoire du savant, la bande-son devient le véritable support de la tension dramatique, en montant crescendo : le souffle omniprésent du vent, le son de la pluie, le bruit des éclairs. Cet univers sonore dure un peu plus de dix minutes, soit toute la durée de la scène jusqu'au climax (la créature prend vie). Durant ce laps de temps, les personnages sont obligés de crier pour couvrir ce vacarme. Se crée alors une véritable cacophonie illustrant à merveille la folie de l'expérience et soulignant sa dimension presque sur-naturelle, voire sacrilège.



À contrario, la première apparition de la créature s'effectue dans le silence le plus total. Elle est précédée de lents bruits de pas, hors champ, attisant chez le spectateur l'envie et la crainte de découvrir enfin le monstre. La mort de Fritz présente également cette utilisation d'un hors-champ sonore opérant la même symétrie. Les cris horrifiés de l'assistant suffisent à nous convaincre de l'issue de cet acte horrible qui ne sera pas montré. À l'inverse, le meurtre du docteur Waldman se passe sous nos yeux, mais dans le plus grand silence. Ainsi, image et son se laissent tour à tour la place pour présenter une même action.



En symbiose totale avec la réalisation, la bande-son vient également semer le trouble lors des festivités prénuptiales. Pendant treize minutes, les cloches du village sonnent sans discontinuer. Symbolisant d'abord la gaieté et la fête, mêlées à la musique, ce bruit change progressivement de nature et de fonction pour devenir complètement discordant. Désormais, le son des cloches s'associe aux grognements de la créature qui se rapproche dangereusement puis se couple au long cri d'Elizabeth. Enfin, il accompagne la lente marche du bûcheron portant le corps de sa petite fille noyée. Chaque carillon augmente d'un cran la tension dramatique de la séquence et marque la naissance progressive de la colère des villageois qui s'arrêtent peu à peu de danser. Whale démontre ici comment utiliser un même son pour représenter le bonheur puis l'horreur sans même briser la continuité narrative.

Avec la bande-son de *Frankenstein*, James Whale confirme ainsi l'une des règles d'or du cinéma d'épouvante : l'effroi naît de ce que l'on voit, mais aussi de ce que l'on ne voit pas. Une règle que seule une parfaite maîtrise sonore peut confirmer.

1) La musique diégétique est celle que les personnages entendent. Elle fait donc partie de l'espace narratif du film.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

La naissance de la créature : « *It's alive !* »

Séquence 10, de 0h22'04 à 0h24'16

Cette séquence est le climax¹ du film : la naissance de la créature. Frankenstein et Fritz s'attellent aux ultimes préparatifs, pressés par la foudre qui menace de tomber d'une minute à l'autre. Or c'est à cet instant crucial que trois visiteurs, la fiancée de Frankenstein (Élizabeth), son ami fidèle (Victor) et son mentor (le professeur Waldman), frappent à la porte. Frankenstein les invite à assister à la consécration de ses expériences.

Un plan moyen révèle le laboratoire (1). Les transformateurs électriques et les bobines Tesla éclairent la scène de leur lumière artificielle tout en accentuant les flashes lumineux des éclairs (3). Mais la foudre, omniprésente dans cette séquence, n'est pas seulement visuelle, elle est également sonore. Aucune musique ne vient couvrir le déchaînement de la nature. Whale préfère ainsi jouer sur l'intensité du bruit de l'orage pour accompagner la croissance du suspense.

L'acte créateur de Frankenstein (tout comme celui de Whale) ne peut donc se réaliser sans cette maîtrise de la puissance électrique, symbole de l'étincelle divine. Mais si l'éclair doit donner la vie, Frankenstein compte bien acquérir le feu interdit de la création, à l'image de ce Prométhée moderne que Mary Shelley décrit dans son roman. Le triste sort de celui qui déroba la flamme sacrée pour l'offrir aux hommes ne semble pourtant pas inquiéter le savant, emprisonné dans un état de grâce presque morbide. Vêtu d'un grand tablier blanc, il incarne parfaitement cette figure devenue mythique du savant fou plongé dans un état de démence.

La créature, d'abord cachée par un grand drap, est progressivement dévoilée par un travelling horizontal qui accompagne les mouvements du docteur et de son assistant (4a, 4b), révélant ainsi une silhouette dont les bandelettes rappellent l'état de momification. Face à ces trois personnages inquiétants s'opposent, en contre champ (5), nos trois visiteurs inquiets de la suractivité de Frankenstein et de Fritz dont les déplacements vifs et nerveux prennent tout leur sens dans cet espace restreint. Dès lors, ces spectateurs impuissants deviennent les faire-valoir d'une alternance des différents points de vue de l'action, soulignée par le montage.

Lorsque la tempête électrique atteint son paroxysme, Frankenstein hisse le corps au sommet de la tour pour qu'il reçoive la foudre. La caméra suit l'ascension de la table d'opération avec un panoramique vertical (7a) et achève son mouvement sur une vue en contre-plongée (7b). La tension est désormais à son comble. Dès lors, le montage se construit autour de deux points de vue : le premier est celui des deux apprentis sorciers, le second, celui des trois visiteurs. Deux postures qui accentuent le suspense et se constituent à partir de quatre gros plans (GP) sur les protagonistes et d'un plan moyen en contre-plongée (CP) sur la table d'opération. À partir de ce canevas, Whale illustre d'un côté la fascination et de

l'autre l'inquiétude : GP de Frankenstein (8) – GP de Fritz (9) – CP de la table d'opération (10). L'exaltation laisse aussitôt place à l'effroi : GP d'Élizabeth et de Victor (11) – GP de Waldman (12) – CP de la table d'opération (13). La foudre se fait plus imposante, un nouveau cycle s'engage et accentue la tension dramatique de la scène : GP de Frankenstein – CP de la table – GP d'Élizabeth et de Victor – GP de Frankenstein – CP de la table – GP de Fritz (19).

Brusquement, l'installation du laboratoire sature : les bruits de l'orage s'intensifient au rythme d'une série de gros plans sur les appareils électriques (20, 21 et 22). Un dernier GP sur Frankenstein confirme la fin de l'expérience. La caméra peut amorcer un mouvement exactement inverse à celui qui accompagnait l'ascension de la table d'opération (24a). Mais cette fois-ci, le panoramique vertical se positionne face à la table dont elle suit lentement la descente (24b).

L'expérience a-t-elle réussi ? Un gros plan sur la main de la créature (25) détaille ses ongles abîmés et l'horrible cicatrice sur son poignet. La similitude de ce plan avec l'image de la fameuse main d'Adam créé par Dieu sur la fresque de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine est certainement souhaitée. Cette référence est d'autant plus troublante puisqu'elle accentue le contraste entre la main rose, douce et propre du premier homme et l'image sale, grisâtre et repoussante de celle de la créature. L'horreur s'accroît quand cette inquiétante main prend vie et esquisse un premier mouvement (27). Frankenstein comprend qu'il a réussi. Saisi d'un sentiment de puissance et d'exaltation, ses murmures se transforment en cris. Une ascension sonore ponctuée par deux gros plans sur la main de la créature et le visage ébahi de Frankenstein (26, 27). Puis un plan moyen présentant le savant, son assistant et la créature laisse éclore la perte de contrôle d'un Frankenstein enivré par son succès (28). Le décor est planté pour accueillir l'une des plus célèbres répliques de l'histoire du cinéma : « *It's alive !* » (« *La chose vit !* » ou « *Elle vit !* »).

Victor et le docteur Waldman se précipitent pour immobiliser Frankenstein. À peine a-t-il le temps de s'écrier : « *Je sais maintenant ce que c'est que d'être Dieu* ». Cette phrase sacrilège fit polémique lors de la sortie du film et fut d'abord masquée par un dernier bruit de tonnerre, puis entièrement coupée en 1934, lors de l'application du code Hays. Ce n'est que très récemment, en 1985, que la phrase fut réintégrée, juste avant le fondu au noir qui clôt cette séquence mythique.

1) Issu du grec, le terme climax désigne littéralement un « point culminant ». Au cinéma, il est employé pour définir un moment crucial dans la trame scénaristique.



1



3



4a



4b



5



7a



7b



8



9



10



11



12



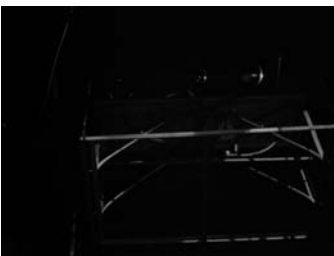
13



19



21



24a



24b



25



26



27



28



Jack Pierce et Boris Karloff.

De Lon Chaney à Stan Winston : les fantastiques maquilleurs de l'épouvante

Au sein de « l'usine à rêves » hollywoodienne, le rôle des maquilleurs fut capital dans la création des êtres imaginaires du cinéma fantastique. Cependant, le premier maquilleur célèbre fut tout d'abord l'un des plus grands acteurs du cinéma muet : Lon Chaney. En créant lui-même les maquillages des personnages qu'il incarne à l'écran, ce dernier multiplie les rôles d'êtres monstrueux ou défigurés. Ses interprétations de Quasimodo dans *Le Bossu de Notre-Dame* (1923) et du *Fantôme de l'opéra* (1925) restent sans nul doute ses deux rôles les plus célèbres de sa courte mais riche carrière. Des transformations qui lui valurent rapidement le surnom de « l'homme aux mille visages ». Véritable expert de sa discipline, il rédigea également le chapitre consacré au maquillage dans la prestigieuse *Encyclopædia Britannica*. Son influence est telle qu'il ouvrira la voie à la reconnaissance d'un métier à part entière. Dès lors, les premiers maquilleurs professionnels perpétuent son héritage. Le plus célèbre d'entre eux, Jack Pierce, rendra d'ailleurs hommage à ce précurseur lorsqu'il réalisera le maquillage du *Loup-Garou* (George Waggner, 1941) pour Lon Chaney Jr., fils du célèbre acteur. Toutefois, ce brillant artisan n'est alors pas à son premier coup d'essai.

Jack Pierce se fait repérer sur le tournage de *The Monkey Talks* (Raoul Walsh, 1927), lorsqu'il propose une solution pour rendre plus convaincant un masque de singe que doit porter l'acteur principal. L'effet produit étant saisissant, Carl Laemmle, fondateur de la Universal, lui propose le poste de chef du département maquillage. Dès l'année suivante, le succès de *L'Homme qui rit* (Paul Leni, 1928), film pour lequel Jack Pierce crée le masque du personnage imaginé par Victor Hugo¹, inaugure le début d'une carrière foisonnante, ponctuée de créatures devenues légendaires. D'autant que, en 1930, le décès prématuré de Lon Chaney laisse le champ libre à Jack Pierce qui devient peu à peu incontournable. En quelques années, Pierce réalise tous les maquillages de monstres des films Universal. *Dracula* (Tod Browning, 1931) ouvre le bal avant de laisser place, la même année, à *Frankenstein*. Si le premier maquillage de la

créature est inspiré du *Golem* (Paul Wegener, 1920), film phare de l'expressionnisme allemand, celui-ci évolue au fil des croquis de James Whale, des idées de Boris Karloff, et des longues recherches sur l'anatomie et la chirurgie que mène Jack Pierce. Finalement, ce trio créatif accouche du plus célèbre monstre de l'histoire du cinéma.

Avec des semelles « plates-formes » de 10 cm et des chaussures pesant 6 kg chacune, Karloff se transforme en une créature imposante au pas lourd et puissant². Des tiges de métal raidissent ses jambes et sa colonne vertébrale pour lui donner une gestuelle mécanique. Pour le visage, Pierce lui pose une fausse boîte crânienne révélant la greffe du cerveau. Associées aux célèbres boulons enfoncés dans son cou, ces stigmates soulignent les origines macabres de cet Adam raté. Le maquillage vient ensuite accentuer les cicatrices et la pâleur de sa peau. Pour ce faire, Pierce utilise un fond de teint gris spécialement conçu pour l'occasion. Il alourdit les paupières de l'acteur avec de la cire pour obtenir un regard vide où naît toutefois une lueur d'humanité, rehaussée par de fines lèvres soulignées au crayon noir.

La réalisation de ce visage légendaire demande chaque jour un travail colossal. Cinq heures de maquillage sont nécessaires dont trois uniquement pour les cicatrices³. La Universal, impressionnée par la force de ce maquillage, s'en assure aussitôt l'exclusivité afin qu'il ne puisse être copié⁴.

Jack Pierce n'est pourtant qu'au début de sa carrière et réalise un nouveau tour de force dès l'année suivante avec le maquillage de *La Momie* (Karl Freund, 1932). Cette fois, la peau de Boris Karloff est vieillie tel un parchemin. D'autres créatures viendront par la suite marquer ce bestiaire fantastique, notamment le maquillage du *Loup-garou*, de George Waggner (1941). Deux ans plus tard, Jack Pierce est néanmoins remplacé par Bud Westmore à la tête du département maquillage de la Universal. Ce dernier se contente dans un premier temps de reproduire les maquillages créés par son aîné avant d'adopter un visuel novateur avec *L'Étrange créature du lac noir* (1954),



Lon Chaney dans *Fantôme de l'opéra*.



Arnold Schwarzenegger recréé par Stan Winston (*Terminator 2*).

Tarantula (1955) ou *Le Peuple de l'enfer* (1956). Dès lors, Bud Westmore inaugure cette deuxième génération de maquilleurs tout en rendant hommage à son héritage familial. En effet, son père, Georges Westmore, est à l'origine, en 1917, du premier département spécialisé en maquillage pour le cinéma. Ses cinq fils exerceront tous le même métier. Si Percival Westmore travaille chez Warner, Ernest est recruté à la RKO, puis à la Fox. Walter effectue quant à lui le maquillage mémorable de la transformation du Docteur Jekyll en Mister Hyde dans le film de Rouben Mamoulian en 1931 avant que son frère Frank lui succède à la Paramount. Enfin, Monte, maquilleur de Rudolph Valentino, aura deux fils également maquilleurs, Michael et Marvin. Ce dernier est lui-même le père de Kevin Westmore, dernier maquilleur en date de cette lignée toujours en activité. Une transmission familiale que l'on retrouve également chez Ben Nye, maquilleur de *La Mouche noire* (1958) et surtout de *La Planète des singes* (1968), qui transmet son talent à son fils : Ben Nye Jr (*Spider-Man 2*).

Fortement marquée par la filiation, la profession de maquilleur repose également sur la transmission entre un maître et son disciple. Ainsi, c'est auprès de Dick Smith (*L'Exorciste*, 1973) que Rick Baker apprend son métier avec succès⁵ et qu'il transmettra à son tour son savoir-faire à son plus grand admirateur, Rob Bottin (*The Thing*, John Carpenter, 1982).

À cette liste prestigieuse s'ajoutent deux des plus grands noms de l'histoire des effets spéciaux : Stuart Freeborn (*Star Wars*) et Stan Winston (*Aliens*, *Terminator*, *Predator*) dont les créatures fantastiques ont profondément inspiré la nouvelle génération des maquilleurs de monstres du septième art représentée notamment par Richard Taylor & Peter King (*Le Seigneur des anneaux*), David Marti & Montse Ribé (*Le Labyrinthe de Pan*), ou encore Patrick Tatopoulos (*Van Helsing*).



Yoda, une création de Stuart Freeborn pour *Star Wars*.

- 1) Cet homme arborant en permanence un rictus effrayant a notamment inspiré le personnage du Joker, adversaire mythique de Batman.
- 2) De même, les costumes de la créature sont volontairement raccourcis pour accentuer son gigantisme.
- 3) En raison de la durée de pose du maquillage, certains tournages sont devenus légendaires : pour *Elephant Man* (David Lynch, 1980), l'acteur John Hurt devait subir douze heures de maquillage auprès de Christopher Tucker. Jean Marais patientait quant à lui pendant trois heures à chaque pose du maquillage d'Hagop Arakelian pour *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946).
- 4) Ce copyright empêcha notamment Phil Leaky, maquilleur de la Hammer, d'utiliser ce visuel pour *Frankenstein s'est échappé*. Ce dernier dut inventer un nouveau maquillage pour le film de Terence Fisher, sorti en 1957.
- 5) Ce dernier a remporté sept Oscars pour le meilleur maquillage.



La Fiancée de Frankenstein.

Les adaptations de *Frankenstein* au cinéma ou la construction d'une icône

Si le film de James Whale est encore aujourd'hui une référence absolue¹, le premier « Frankenstein » parlant n'est pourtant pas la première interprétation cinématographique du roman de Mary Shelley. En 1910, le célèbre docteur et sa créature font ainsi leur première apparition dans les salles obscures. *Frankenstein*, un court métrage de 16 minutes longtemps considéré comme perdu puis retrouvé dans les années 1970, est produit par la société de cinéma new-yorkaise de Thomas Edison. Dans cette version, le docteur Frankenstein crée son monstre à partir de combinaisons chimiques, et non pas par l'assemblage de corps. L'expérience est néanmoins un échec, engendrant un individu grotesque, hirsute et voûté, interprété par Charles Ogle. Le film ne contient aucune violence, et la créature s'éclipse sans rechigner, pour laisser le docteur vivre sa romance avec Elizabeth. Cinq ans plus tard, Joseph Smiley réalise *Life Without Soul*, le premier long métrage qui reprend le roman anglais. L'horreur et la violence de l'œuvre de Shelley ne sont en revanche pas soulignées : la créature, interprétée par Percy Standing, n'a rien de monstrueux et ressemble à n'importe quel être humain. D'autant que la création du monstre et ses conséquences désastreuses ne sont en définitive qu'un rêve prémonitoire du docteur Frankenstein, qui, en se réveillant, décide d'arrêter ses expériences. En 1921, c'est au tour du cinéma italien de s'essayer à l'adaptation du célèbre roman avec *Il mostro di Frankenstein* d'Eugenio Testa. Malheureusement, il est difficile de savoir à quoi ressemblait cette version « latine » puisque ce moyen métrage est aujourd'hui perdu.

Toutefois, malgré ces trois interprétations, le mythe de Frankenstein reste encore peu connu du grand public avant son adaptation hollywoodienne en 1931. C'est donc James Whale, Boris Karloff, Jack Pierce et Carl Laemmle Jr qui font véritablement entrer dans la légende l'une des fables les plus riches et les plus prolifiques de l'histoire du cinéma. Pour preuve, *Frankenstein* engendre une suite dès 1935, toujours sous l'égide de James Whale : *La Fiancée de Frankenstein*. Fort de son succès retentissant, la Universal ne tarde pas à

mettre en chantier de nouvelles suites en s'éloignant progressivement de l'œuvre originale. Cependant, James Whale refuse de tourner *Le Fils de Frankenstein* (1939) malgré la participation de Boris Karloff. Néanmoins, si c'est bien la dernière fois que l'acteur accepte de porter le célèbre maquillage, la carrière cinématographique de la créature ne fait que commencer. Détentrice du copyright du maquillage de Jack Pierce, la Universal use et abuse de cette icône du cinéma d'épouvante pour attirer le public. En manque d'idée après avoir donné une femme puis un fils à la créature, le studio décide de faire se rencontrer les figures mythiques de son monstrueux répertoire². Dès lors, les années 1940 sont le théâtre des rencontres les plus improbables où se côtoient vampires, momies et autres loups-garous : *Le Spectre de Frankenstein* de Erle Kenton (1942), *Frankenstein rencontre le loup-garou* de Roy William Neill (1943), *House of Frankenstein* de Erle Kenton (1945), *Abbott and Costello meet Frankenstein* de Charles Barton (1948)... Une liste non exhaustive qui illustre une utilisation souvent outrancière des grands monstres du cinéma. Ainsi, à partir des années 1950, après avoir épuisé le filon du cinéma d'épouvante, Hollywood se tourne vers de nouvelles thématiques plus porteuses et plus neuves en inaugurant l'âge d'or de la science-fiction. Frankenstein et sa créature quittent alors Hollywood pour visiter les pays latins. L'Espagne les accueille en 1954, l'Argentine en 1955 et le Mexique en 1957. Cependant, c'est bien l'Angleterre, pays de naissance des grands mythes gothiques qui, par l'intermédiaire de la Hammer, redonne toutes leurs lettres de noblesse aux monstres des années 1930 en rachetant les droits à la Universal. En 1957, ce studio anglais décide ainsi de produire une nouvelle adaptation du roman de Mary Shelley. *Frankenstein s'est échappé*, réalisé par Terence Fisher, marque, à plusieurs titres, un véritable tournant dans l'histoire du cinéma fantastique. Inaugurant la grande vague des *remakes* de la Hammer³, le film est suivi par sept adaptations de Frankenstein, huit pour le mythe de Dracula, et quatre pour le personnage de la momie.

Désormais, ce n'est plus la créature qui intéresse, mais bien son créateur. Interprété avec brio par Peter Cushing, le docteur devient le personnage central des sept films. Cynique, méprisant, il se transforme en un personnage à la fois odieux et fascinant qui ne s'inquiète jamais de ses propres actes. Là où Colin Clive interprétait un Frankenstein rongé par les remords, aimé des siens, faible parfois, Peter Cushing incarne un docteur dangereux et prêt à toutes les atrocités. La créature, reléguée à une place secondaire, n'est plus qu'une conséquence des recherches et des crimes de son auteur⁴.

Parallèlement, les adaptations se succèdent dans le monde entier sans égaler les œuvres originales ni celles de la Hammer. En France, Paul Paviot en propose une parodie avec Michel Piccoli (*Torticola contre Frankensberg*, 1952). Alain Jessua tente quant à lui de l'actualiser en 1984 avec *Frankenstein 90* (Jean Rochefort est Frankenstein et Eddy Mitchell, la créature). Au Japon, Inoshiro Honda réalise en 1965 un *Frankenstein conquiert le monde*, où la problématique de la création disparaît complètement au profit de thématiques plus proche du cinéma nippon (le monstre de Frankenstein sauve ainsi le Japon de l'attaque d'un reptile géant).

Aux États-Unis, si Hollywood tente lui aussi d'entretenir le mythe notamment à la télévision, la qualité est cependant loin d'être au rendez-vous⁵. Il faut alors attendre jusqu'aux années 1970 pour voir de nouveau émerger des hommages à la hauteur du mythe. En 1974, Mel Brooks utilise notamment les décors du film de 1931 pour tourner son *Frankenstein Junior* tandis que Tim Burton reprendra les références visuelles des films de James Whale pour son *Frankenweenie* qu'il tournera en 1984. Mais au-delà du registre parodique, l'envie de revenir à la source même du roman commence à préoccuper de jeunes réalisateurs (*Frankenstein, The True Story*; de Jack Smight, 1973). En définitive, c'est Francis Ford Coppola qui s'emparera des deux grands mythes des années 1930 en proposant, en 1992, une version de *Dracula* plus proche de l'œuvre littéraire et en produisant deux ans plus tard, dans le même souci de fidélité, *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh⁶. Encore aujourd'hui, le mythe est toujours d'actualité puisque le roman de Mary Shelley va être prochainement adapté une nouvelle fois à l'écran par Paul McGuigan avec Daniel Radcliffe dans le rôle d'Igor. De même, Universal tournerait également un *remake* de son chef-d'œuvre de 1931. La créature de Frankenstein n'est donc pas prête d'être enterrée...



Frankenstein s'est échappé.



Robert De Niro, la (vraie ?) créature de *Frankenstein* de Kenneth Branagh (1994).



Deux nigauds contre Frankenstein (1948).

1) Le film figure sur la liste des 100 plus grands films de l'histoire du cinéma américain constituée par l'American Film Institute en 1998

2) Cette rencontre entre deux ou plusieurs personnages de fiction est généralement appelée « cross-over ».

3) *The Mad Doctor*, un dessin animé produit en 1933 par Walt Disney et mettant en scène Mickey et Pluto aux prises avec un savant fou peut être considéré comme le premier *remake* de *Frankenstein*. À noter également qu'une version « dessinée » de Boris Karloff apparaît dans le dessin animé *Mickey's Gala Premier* de 1933, en compagnie de Bela Lugosi (*Dracula*) et Fredric March (*Dr Jekyll and Mr Hyde*).

4) Le renouvellement du genre est également esthétique, tous les films étant réalisés dans un technicolor flamboyant. Le comte Dracula est sans doute celui qui bénéficie le plus de cet apport de la couleur, le magnifique rouge sanguin marquant à jamais les amateurs de frissons.

5) On pourra notamment citer *I was a teenage Frankenstein* (Herbert L. Strock, 1957) et *La Fille de Frankenstein* (Richard E. Cunha, 1958)

6) Ce dernier joue également le rôle de Frankenstein tandis que la créature est interprétée par Robert De Niro.

Bibliographie

Le cinéma fantastique

- Michel Laclou, *Le Cinéma fantastique*, Jean-Jacques Pauvert, 1958.
- Gérard Lenne, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, Henri Veyrier, 1970.
- Jean-Pierre Bouyxou, *La Science-Fiction au cinéma*, 10/18, 1971.
- Jean-Marie Sabatier, *Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, 1973.
- Jean-Pierre Andrevon et Alain Schlockoff, *Cent monstres du cinéma fantastique*, Glénat, 1978.
- Martine Boyer, *Monstres humains et inhumains*, Intemporel, 2006.
- Nicolas Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer*, Scali, 2008.
- John Landis, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, Flammarion, 2012.

Mary Shelley

- Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*
 - Cathy Bernheim, *Mary Shelley, la jeune fille et le monstre*, Éditions du Félin, 1997.
 - Nicole Berry, *Mary Shelley, du monstre au sublime*, Éditions L'Âge d'Homme, 1997.
- NB : L'épisode du séjour en Suisse pendant l'été 1816, genèse de l'écriture du roman *Frankenstein* (cf. texte ci-contre sur Mary Shelley), a été mis en images dans le prologue de *La Fiancée de Frankenstein* (1935) de James Whale. C'est aussi l'objet du film *Gothic* (1986) de Ken Russell.

Universal Pictures, James Whale et Jack Pierce

- Michael Mallory et Stephen Sommers, *Universal Studios Monsters : A Legacy of Horror*, Universe Books, 2009.
- Jean-François Rauger, *Universal, 100 ans de cinéma*, La Martinière, 2012.
- James Curtis, *James Whale : A New World of Gods and Monsters*, University of Minnesota Press, 2003.
- Le film *Gods and Monsters* (Ni dieux ni démons) de Bill Condon, sorti en 1998, retrace les derniers jours du réalisateur James Whale. Immobilisé dans sa villa, il raconte ses souvenirs, ses joies et ses peines à un jeune jardinier.
- Scott Essman, *Jack Pierce : The Man Behind the Monsters*, Createspace, 2000.
- Un documentaire a été réalisé sur Jack Pierce par Constantine Nasr en 2008, *He Who Made Monsters : The Life and Art of Jack Pierce*. Ce documentaire est disponible sur le Blu-ray/DVD *Universal Classic Monsters, The Essential Collection*, 2012.
- Jean-Pierre Bouyxou, *Frankenstein*, Premier Plan, 1969.
- Richard F. Anobile, *James Whale's Frankenstein*, The Film Classic Library, 1974.

Mary Shelley : l'origine du mythe

Frankenstein ou le Prométhée moderne, édité pour la première fois en 1818, a connu, dès sa parution, un succès populaire immédiat. Celui-ci doit autant à la nature de l'œuvre (l'un des premiers romans anglais d'anticipation fantastique) qu'à l'identité de son auteur : Mary Shelley, une jeune femme de 19 ans. D'autre part, la légende qui entoure la rédaction de ce roman, grandement encouragée par la conservation du journal intime de Mary Shelley, a amplement contribué à diffuser le mythe de Frankenstein.

Mary Shelley est née en 1797 en Angleterre dans un milieu intellectuel et libertaire. Sa mère, Mary Wollstonecraft, est une féministe active, respectée par l'intelligentsia britannique pour ses positions avant-gardistes. Elle meurt dix jours après la naissance de sa fille. Son père, William Godwin, est également un philosophe influent, entouré de poètes et d'intellectuels qui marquent l'enfance de sa fille. Alors qu'elle n'a que 16 ans, Mary, rencontre ainsi le poète Percy Bysshe, qui est déjà marié. C'est le coup de foudre immédiat et les deux amoureux s'enfuient dans la désapprobation générale pour parcourir l'Europe. En 1816, le jeune couple passe l'été en Suisse en compagnie de la demi-sœur de Mary, Claire, du sulfureux poète Lord Byron et de son docteur, John Polidori. Cloîtrés dans une maison située au bord du lac Léman à cause d'intempéries presque surnaturelles, les cinq Britanniques lisent des nouvelles fantastiques et lancent le pari de rédiger chacun une histoire d'épouvante. Les récits de Percy Shelley, de Lord Byron et de Claire n'ont pas été conservés, mais ceux de Mary et de Polidori nous sont parvenus.

Polidori fut ainsi le premier à populariser la figure du vampire dans *Le Vampire*, bien avant *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) et *Dracula* de Bram Stoker (1897). Mary Shelley rédige, quant à elle, *Frankenstein*, qu'elle publie d'abord de manière anonyme en 1818, puis qu'elle retravaille pour une seconde version parue en 1831. Ce roman complexe et pessimiste met en garde ses contemporains contre les dérives de la science. À l'époque, les tentatives du savant Erasmus Darwin (le grand-père de Charles) pour ranimer la matière morte inquiète autant que le développement du galvanisme, un phénomène récemment découvert de la contraction musculaire obtenue sur des cadavres d'animaux sous l'effet de décharges électriques. Illustration du romantisme noir, *Frankenstein* est donc un roman métaphysique en prise avec son époque (la référence au mythe grec de Prométhée n'est pas anodine).

Le caractère sombre du roman semble refléter les tourments de Mary Shelley, profondément marquée par le décès de sa mère, le suicide de sa demi-sœur, la mort prématurée de tous ses enfants, à l'exception de son seul fils et la noyade en 1822 de Percy Shelley.

Mary Shelley écrit d'autres romans, mais, hormis *Le Dernier Homme* (1823), aucun ne put prétendre au succès de *Frankenstein* qui fit l'objet de rééditions multiples, de traductions dans de nombreux pays, et d'adaptations théâtrales.

Censure à Hollywood : le Code Hays

Le Code Hays est un code d'autocensure mis en place à Hollywood sous l'impulsion des ligues de vertu et des lobbies religieux.

Le Code est rédigé en 1929 par deux ecclésiastiques à la demande du sénateur William Hays, président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*. Il est mis en application à partir de 1934 et pose de nouvelles règles drastiques : « Toute déviation, toute atteinte à l'ordre établi (religieux, social, moral...) doit être justifiée par le scénario et non gratuite ; la déviation doit être suggérée plutôt que montrée de façon explicite ; lorsque la déviation est néanmoins montrée (parce que le premier principe le justifie), elle doit l'être d'une façon qui ne la rende pas séduisante ou excitante, en particulier pour le jeune spectateur. »

La censure concerne donc tout ce qui peut être perçu comme un blasphème (d'où la phrase coupée de *Frankenstein*), une critique de la patrie ou une atteinte aux bonnes mœurs (violence, drogue, alcool). Toute monstration de pratiques jugées déviantes ou licencieuses est à bannir : nudité, comportement suggestif, rapports interraciaux, prostitution, perversions diverses, et tout ce qui a trait au sexe en général. L'adultère ne doit pas être évoqué ou fortement condamné.

Dès lors, certains réalisateurs contourneront le code Hays avec beaucoup d'inventivité. Jean-Loup Bourget analyse ainsi ce phénomène : « Un euphémisme peut se transformer en litote, [...] il peut être plus efficace de suggérer que de montrer explicitement. C'est sans doute l'aspect le plus intéressant du Code dans sa conséquence esthétique sur le classicisme hollywoodien : le recours à une rhétorique visuelle, soit métonymique, soit métaphorique permettant de suggérer ce qu'il était interdit de montrer ou de dire, ce dont il fallait faire l'économie ou l'ellipse » (*Hollywood, la norme et la marge*, Nathan Cinéma, Paris, 2002, p. 128). Alfred Hitchcock reste le meilleur représentant de ces contournements avec l'exemple célèbre de la scène finale de *La Mort aux trousses* (1959). Alors que les deux héros se rapprochent physiquement dans un compartiment, la scène est interrompue et la caméra montre le train entrant dans un tunnel, métaphore à peine voilée du rapport sexuel.

Le Code Hays sera finalement abrogé en 1966 puis remplacé en 1968 par le système actuel de classification des films par tranches d'âge.

Presse

Frankenstein ou l'histoire d'un paria

« Ne se référant à aucun folklore précis, ne se rattachant à aucune époque donnée, *Frankenstein* tire en grande partie sa force de ce parfum d'intemporalité. Quel est donc ce pays, européen sans nul doute, dont les habitants s'habillent à la mode de 1930, connaissent la radio et l'électricité mais s'éclairent aux flambeaux ? Les paysans y sont d'allure peu ou prou bavaroise, les noms de consonance allemande, mais le vieux Frankenstein a des allures de gentleman britannique. Quel est ce pays, dont les étudiants, à l'Université, connaissent les dernières découvertes de la science mais dont les carrefours sont décorés de pendus ? De ces questions, Whale se moque. La réponse est inscrite, évidente, sur la toile blanche où la lumière accroche nos rêves : Whale crée un monde. En un film, il vient de poser les règles d'un univers auquel de trop nombreux réalisateurs viendront ensuite puiser. [...] Au-delà de son aspect macabre et de sa nouveauté, de sa perfection photogénique, le Monstre de Frankenstein sut toucher le cœur des foules par sa profonde humanité. En lui se reconnurent tous les incompris, les persécutés de la Terre. Et les enfants. Sous ses oripeaux de "film d'épouvante", *Frankenstein* est la bouleversante histoire d'un paria. »

Jean-Claude Michel, *L'Écran Fantastique*, n° 1, été 1977

L'intemporalité d'un chef-d'œuvre

« Bien qu'il soit aussi l'adaptation d'une pièce [...], *Frankenstein* est loin d'être aussi statique que *Dracula*, d'où sa résistance plus solide à l'épreuve du temps. [...] Est-il utile de souligner que la deuxième moitié du film appartient toute à Boris Karloff, sublime, inégalable, sa prestation n'ayant pas perdu une parcelle de son efficacité originale ? Cette identification totale d'un comédien à un personnage donne au film une dimension qui le hausse au-dessus de tous ses semblables, lui conférant tout simplement le statut de chef-d'œuvre ! »

Pierre Gires, *L'Écran Fantastique*, n° 32, mars 1983

L'horrible beauté d'une œuvre dérangeante

« ... une œuvre bizarre et hétéroclite, déchirée d'obsessions et d'angoisses sociales [...], un univers ricanant, grotesque, bouffon jusqu'à la gêne, un univers de grimaces et de difformités à la Breughel dans lequel la tragédie s'inscrit avec rapidité et économie [...], une difficile fusion de la répulsion et de l'attraction, du mal et du bien, de l'horreur et de la beauté... »

Christian Viviani, *Positif* n° 268, juin 1983



Un nouvel ordre créationniste

« Projet audacieux que cette transposition pour les studios Universal qui non seulement lancent sur le marché un métrage horrifique mais en plus risquent, par l'entremise de celui-ci, de choquer l'opinion publique et la morale chrétienne avec la déclaration de son héros qui proclame « Je sais ce que c'est d'être Dieu », laissant du même coup filtrer le message d'une science qui rend l'homme omnipotent, à l'instar du démiurge, procès raccourci en regard de la morale antagoniste de l'œuvre qui débouche sur le destin funeste de l'usurpateur. Le summum de la perversité est atteint lors d'une séquence fameuse dans laquelle le monstre, souhaitant tester la potentielle flottaison des objets, lance une petite fille dans un lac. D'une cruauté extrême puisqu'elle s'attaque à des enfants, cette scène révèle l'innocence monstrueuse de cette créature engendrée par l'homme, l'humanisant au passage pour créer un nouvel ordre créationniste déjà ébranlé par un darwinisme de plus en plus probant en substituant l'humain au divin et le monstrueux à l'humain. »

Damien Taymans, www.cinemafantastique.net

Générique

Titre original *Frankenstein*
Titre français *Frankenstein*
Production Universal Pictures
Producteur Carl Laemmle Jr
Réalisation James Whale
Scénario Robert Florey, John Russell, Garrett Fort, John L. Balderston, Francis Edward Faragoh et Richard Schayer, d'après la pièce de Peggy Webling, adaptation du roman de Mary Shelley
Photographie Arthur Edeson
Son C. Roy Hunter
Maquillage Jack Pierce
Effets spéciaux John P. Fulton
Montage Clarence Kolster

Interprétation

Henry Frankenstein Colin Clive
La créature Boris Karloff
Mae Clarke Elizabeth
Docteur Waldman Edward von Sloan
Fritz Dwight Frye
Victor John Boles
Le père Frederick Kerr
Le maire Lionel Belmore
Maria Marilyn Harris

Année 1931
Pays États-Unis
Film 35 mm, Noir et Blanc
Format 1,33 : 1
Durée 1h11
Distribution Universal Pictures
Sortie États-Unis 21 novembre 1931
Sortie France 7 mars 1932



RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Sérène Delmas, critique de cinéma spécialisée dans le genre fantastique.

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général



CNC